القيمة الفنية للحرف اليدوية في حضارتنا وتاريخنا ومستقبلنا

في كلامي على الفنان، أرغب عن التعريفات المتداولة، المعروفة من قبل المثقفين وأكثر القراء. لذلك أختصر فأقول: كل من امتلك معلمية الحرفة التي يزاولها يكون، أو يصبح، فنانا. وبما أن الفن كلمة تكتب الكون، تحتويه، تجتليه، فان الفنان يأتي في موكب آخر، أعظم، أكرم، وأنبل أيضاً، من كل المواكب الأخرى، على كل مالها من أهمية، وأبهة، وجلال!

ان موكب الفنان، المتوج بغار المجد واكليل العذاب، تقود عرباته النورانية أفراس الزرقة، تحف بها عرائس غير مرئية، الا من العيون التي تخترق، في تذوقها للجمال، لوحته والشفافية، حضوره الذي لاحضور، كونه أثيراً لايقبض عليه، وانما يتمرأي في الاحساس به، احساسنا نحن، الذين يقفون أمام التحفة الفنية وقفة المتعبد، يتأملون في دهش، محبة، دفء، ويحارون، لو أرادوا البوح، في الطريقة التي يبوحون بها، لأنها، التحفة الفنية، تومىء ولاتقول، توحي ولاتترجم، تخطف الرائي الى أمداء لانهائية، فنختصر عادة، كل هذه المشاعر المثارة في ذاتنا، بلفظة واحدة: رائع، أو رائعة، أو ياللروعة.! ثم لانتجاوز، فالتوصيف في الفن، يقتل الفن، هذا اذا استطعنا وصف مالايوصف، مالايدرك الا بالعين، أو الأنامل، رؤية بصر، ولمس أنملة، كما في الرسم أو النحت، أو النقش على الخشب، والنحاس، والعاج، ورصف الصدف، في منمنمات أرابيسكية، أو تزيينات قيشانية، أو خطوط عربية، إسلامية، تتشابك متداخلة، في ارتفاعها، ميلانها، انحناءاتها، لتصبح، بعد انجازها، تلك التحفة التي تفتننا افتتاناً، حين تأخذنا اليها، وتخضعنا لتأثيرها، من خلال حالة تنبض بجيشان نفسي، فيه الحلاوة، الألفة، الصدمة، الاعجاب السحري، في كل انداياحاته، وملاحقاته لنا، وهيمنته على حواسنا، حتى بعد الابتعاد، وبعد مرور الوقت، كما هو شأن الصورة



السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة

المرئية، أو القطعة الموسيقية.

ولئن كان النجار، أو الخياط، أو السبّاك، أو الصائغ، هو فناناً في امتلاكه حرفية، ومعلمية مهنته، فكيف هي الحال إذن مع أصحاب الحرف اليدوية، في الحفر على الخشب، وتطريق النحاس، وتنزيل الصدف، والنقش على الحجر، والرسم على الأقمشة، مثل الحرير، والبروكار، والأغباني، وغير ذلك كثير؟ وماذا بشأن هؤلاء الصناع الماهرين، الذين توارثوا الابداعات الحرفية، اليدوية، أبا عن جد، وسيورثونها أولادهم وأحفادهم من بعدهم؟ وماذا اذا كان الزمن قد تبدل، وحلت الآلة مكان اليد، والأزرار محل الأصابع، وأصبح الخوف على الحرف اليدوية العربية الاسلامية، لامن تراجع سوقها فقط، بل ومن انقراضها أيضاً؟!

هذه أسئلة حقيقية، منبثقة من هموم حقيقية، دفعت المنظمات الثقافية، الاسلامية والدولية، ومنها منظمة اليونيسكو الى الاهتمام بموضوع الحرف اليدوية، في البلدان العربية والاسلامية، الى اقامة ندوات في الرباط والقاهرة، واسلام أباد، وكذلك الدعوة الى اقامة ندوة في دمشق، بين ٤-١١ كانون الثاني -١٩٩٧، تبحث في شئون هذه الحرف، والمحافظة عليها، وتنشيطها، ورعايتها، وتطويرها، لأنها جزء من تراثنا العربي الاسلامي، ولابد لنا من حماية هذا الجزء المهم من التراث الذي نعتز به ونفاخر، ومن السهر عليه، وتحقيقه، وتصنيفه، ونشره، وبعث ماصار في النسيان منه، والعناية بما هو حاضر، الآن، منه، والانتباه جيداً لما يحيق به من مخاطر أشرت اليها آنفاً.

ولسنا، في مجال الحرف اليدوية، بالمستجدين، وعراقتنا فيها لاترقى الى قرن أوقرنين من الزمن، كما هي حال الحرف اليدوية في بعض البلدان الأخرى، وفي كثير من أنحاء العالم، لكننا، في سورية، والبلدان العربية والاسلامية الأخرى، تأخذ الأيدي المبدعة، في هذه الحرف، أصابعها المرهفة، الرشيقة، الدقيقة، من التاريخ، وتأخذ، في مجال النقش والزخرفة، وصناعة الزجاج المعشق، مهاراتها من التراث، وكلاهما، التاريخ والتراث، ضارب في القدم، حافل، بسبب من قدمه، بنتاجات باهرة، متوارثة، متراكمة، مترابطة، تشكلت منها حضارة خاصة، هي بعض من حضارة عربية اسلامية عامة، عرفها عالمنا، في منبسط أرضه ومائه، وفي جهاته الأربع، وشهد لها شهادة لاسبيل

معها الى التجاهل والنكران، لأننا نحن الذين أعطينا، وهم، الاوروبيون، أخذوا، ومع توالي الأزمة، كان هناك تفاعل معرفي، تأكد من خلال انفتاحنا الحضاري، وتبادلنا الثقافي مع الغير، على أساس من يقين بأن اغتناء الحضارات والثقافات، لابد أن يكون من خلال التبادل والتفاعل، وقد شكلت الحرف اليدوية العربية الاسلامية، جانباً من هذا التبادل، لأن الابداعات الحرفية ثقافة من الثقافة، لنا فيها باع طويل، ولنا فيها تراث ثمين، أفادت منه الأمم الأخرى لاحقاً، عن طريق الاقتباس، والاقتداء، وصولاً الى الانتاج الحرفي الذاتي، الذي قد يكون فيه ابتكار، وفيه خيال، وفيه تحول متزايد نحو الاعتماد على الآلة، بأكثر من الاعتماد على المهارات الانسانية، الا أنه نتاج حرفي يفتقر الى تراثيته وتاريخيته، وكذلك صدقيته وعراقته.

ان التراث الزخرفي العربي شهد عصره الذهبي منذ فجر الاسلام، وكانت الزخرفة، آنذاك، تتناول التشكيلات الهندسية والكتابية والنباتية، وكانت زخرفة الأشجار والأغصان والزهور المختلفة، مادة تزيينية في الكتب، وخصوصاً الدينية منها، ومادة تزيينية في السقوف والجدران والأحواض، ومادة تزيينية أساسية في الخط العربي، الذي ظل يتطور، ويتخذ أشكاله الفنية، الجمالية، في الرسم، حتى أيامنا هذه، وكان الأرابيسك ماثلاً في كل مظاهر الحياة الفنية، وحتى مع التكرار في الوحدات الزخرفية، فان الايقاع الفني تميز بالانسجام والانتظام، وكذلك بالحرص على أنساق من التزيين، فيها الهدوء والراحة اللذان يبعثان في نفس الرائي الفرحة الجمالية، والسعادة الداخلية المهدهدة للأحاسيس الاطمئنانية الأكثر انسراباً في الذات.

وأحسب أن هذه الكلمات، التي يراد لها أن تكون مقدمة لكتيب حول الندوة الدولية، ندوة آفاق تنمية فنون الزخرفية، التي ستعقد في دمشق عام ١٩٩٧، برعاية كريمة من السيد رئيس الجمهورية، الرئيس حافظ الأسد، قد كان شأنها، أي الكلمات، أن تعرّف بايجاز شديد، وأن توضح، باختصار، معنى الفن والفنان، ومكانة الفنون الزخرفية في حياتنا العربية الاسلامية، ومالها من دلالة ابداعية كبرى، في تاريخنا وتراثنا العربيين الاسلاميين، والغاية من كل ذلك، لفت الانتباه، واثارة الاهتمام، والتحريض على الرعاية، والعناية، بالحرف اليدوية، وبذل الجهود لحفظها، وانمائها، وتطويرها، لما تشغله، في حضارتنا، من حيز كبير، وما تحمله في ذاتها من فن رفيع، وماتتبوأ من مكانة سامية، وتمثل من قيمة فنية نادرة.

الكلمة الأفتتاحية.
في الندوة الدولية الأولى حول آفاق تنمية الزخرفة في حرف العالم الاسلامي اليدوية (الأرابيسك)

حول الندوة الدولية الأولى:

حول آفاق تنمية فنون الزخرفة في حرف العالم الاسلامي اليدوية الأرابيسك

دمشق (٥ - ١٠) كانون الثاني / يناير ١٩٩٧

ندوة دولية

برعاية السيد الرئيس (حافظ الأسد) رئيس الجمهورية العربية السورية، دعت السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة، في الجمهورية العربية السورية، والسيد الدكتور (أكمل الدين احسان أوغلي)، المدير العام لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية في استانبول، الى افتتاح الندوة الدولية الأولى حول (آفاق تنمية فنون زخرفة الحرف اليدوية في العالم الاسلامي الأرابيسك)، والتي عقدت في دمشق من (٥-١٠) كانون الثاني / ١٩٩٧/ ، وبحضور نخبة من الخبراء والباحثين في الزخرفة الاسلامية، من مختلف الدول، وذلك من أجل تبادل الخبرات، حول المعوقات، وآفاق المستقبل، وذلك تحقيقاً لرسم سياسة علمية ثابتة للنهوض بهذا الميدان لما يشكله ذلك من عامل ثقافي واقتصادي وسياحي وتراثي للدول الاسلامية.

وقد ناقشت الندوة مجموعة المسائل المتعلقة بآفاق تطوير المهارات التقليدية المستعملة في فنون زخرفة الحرف اليدوية المستعملة في الوقت الحالي.

كما قام المشاركون بمعاينة الوضع المعاصر لهذا القطاع، واقتراح السبل والوسائل الكفيلة باحيائه، والوصول الى فهم أعمق، والحث على تحريك نشاطات جديدة.

كما وفرت الندوة ولأول مرة فرصة فريدة لخبراء فن الزخرفة والأكاديميين من دول مختلفة لتبادل الخبرات، ومناقشة آفاق التعاون المستقبلي في الميادين المشتركة.

الأهداف:

عملت الندوة على تقيم الوضع الراهن لمستوى الإبتكار في ميدان زخرفة حرف العالم الاسلامي



جامع الأموي

اليدوية ورسم خطوات مستقبلية للأهتمام بالحرفيين، وبفناني الزخرفة من خلال تنظيم برامج تنافسية لهم، لحثهم على الابتكار والابداع في تنمية هذه الفنون.

وقدم عدد من مقدمي البحوث والخبراء المختصين في ميدان الفنون الاسلامية والحرف اليدوية، ولمدة أربعة أيام، ورقات عمل حول نتاج معالجاتهم لأكثر من ثلاثين محورا مختلفا، تم مناقشتها خلال هذا اللقاء.

وقد رافق الندوة، افتتاح عدة معارض فنية هامة كانت كما يلي:

١- المعرض الدولي لروائع زخرفة الحرف اليدوية في العالم الاسلامي، الذي نظم في الجناح الدولي في معرض دمشق الدولي.

٢- معرض الأرابيسك في الفن التشكيلي العربي السوري في قاعة المعارض في المتحف الوطني بدمشق.

٣- معرض فن الزخرفة في الخط العربي، في



قصر العظم



قصر الحير الغربي

مكتبة الأسد.

٤- معرض الصور الضوئية لفنون الزخرفة في سورية في صالة الشعب- شارع الفردوس.

وشمل البرنامج ترتيب الزيارات الميدانية للاطلاع على مهارات الحرفيين في هذا المجال، وتقنياتهم المستعملة والمنتجات الحرفية الخاصة بهم كما شمل زيارة التكية السليمانية (سوق الحرف اليدوية)، قصر العظم (متحف التقاليد الشعبية والصناعات التقليدية).

المشاركات

وقد تميزت الندوة بحضور مكثّف من دول عديدة في العالم، نذكر منها: أذربيجان، استراليا، الجزائر، أوزبكستان، البحرين، بنغلادش، الدانمارك، مصر، فرنسا، ايران، أندونيسيا، الأردن، الكويت، كازاكستان، لبنان، ماليزيا، موريشيوس، المغرب، نيجيريا، الباكستان، فلسطين، قطر، المملكة العربية



قبة الصخرة - المسجد الأقصى

السعودية، جنوب أفريقيا، الجمهورية العربية السورية، طاجكستان، تنزانيا، تتارستان، تونس، تركيا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، اليمن، فنزويلا.

الهيئات الوطنية القائمة على ميدان الحرف اليدوية

الجزائر: الوكالة الوطنية للصناعات التقليدية.

أوزبكستان: وزارة الشؤون الخارجية ومؤسسة مساعدة الحرفيين.

البحرين: مركز الجسرة للحرفيين.

الدانمارك: متحف كوبنهاجن.

مصر: العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة.

الأردن: وزارة الثقافة.

لبنان: المؤسسة العربية للثقافة والفنون الجميلة والجامعة اللبنانية.

إيران: منظمة الحرف اليدوية الايرانية.

أندونيسيا: مركز البحث الوطني للآثار ومؤسسة الدولة للدراسات الإسلامية في جاكرتا.

الكويت: وزارة الإعلام.

قزاخستان: جاليري تانجري اومای.

ماليزيا: المؤسسة الدولية لحرف الإسلام، جامعة ماليزيا في سراواك ومؤسسة تنمية الحرف اليدوية الماليزية.

المملكة المغربية: وزارة الصناعة التقليدية والشؤون الاجتماعية، مؤسسة رباط الفتح ووزارة الشؤون الثقافية.

نيجيريا: المجلس الوطني للفنون والثقافة - أبوجا وشركة جرين بروسا سينغ للحرف اليدوية.

النروج: جامعة أوسلو.

الباكستان: الكلية الوطنية للفنون، لاهور.

فلسطين: وزارة الثقافة.

قطر: ادارة الثقافة والفنون.

المملكة العربية السعودية: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ومؤسسة مشارق الدولية، ومركز عمار للتراث العمراني.

الجمهورية العربية السورية: وزارة الثقافة والعديد من المؤسسات والجهات المعنية بميدان الندوة.

جمهورية السودان: باحث متخصص.



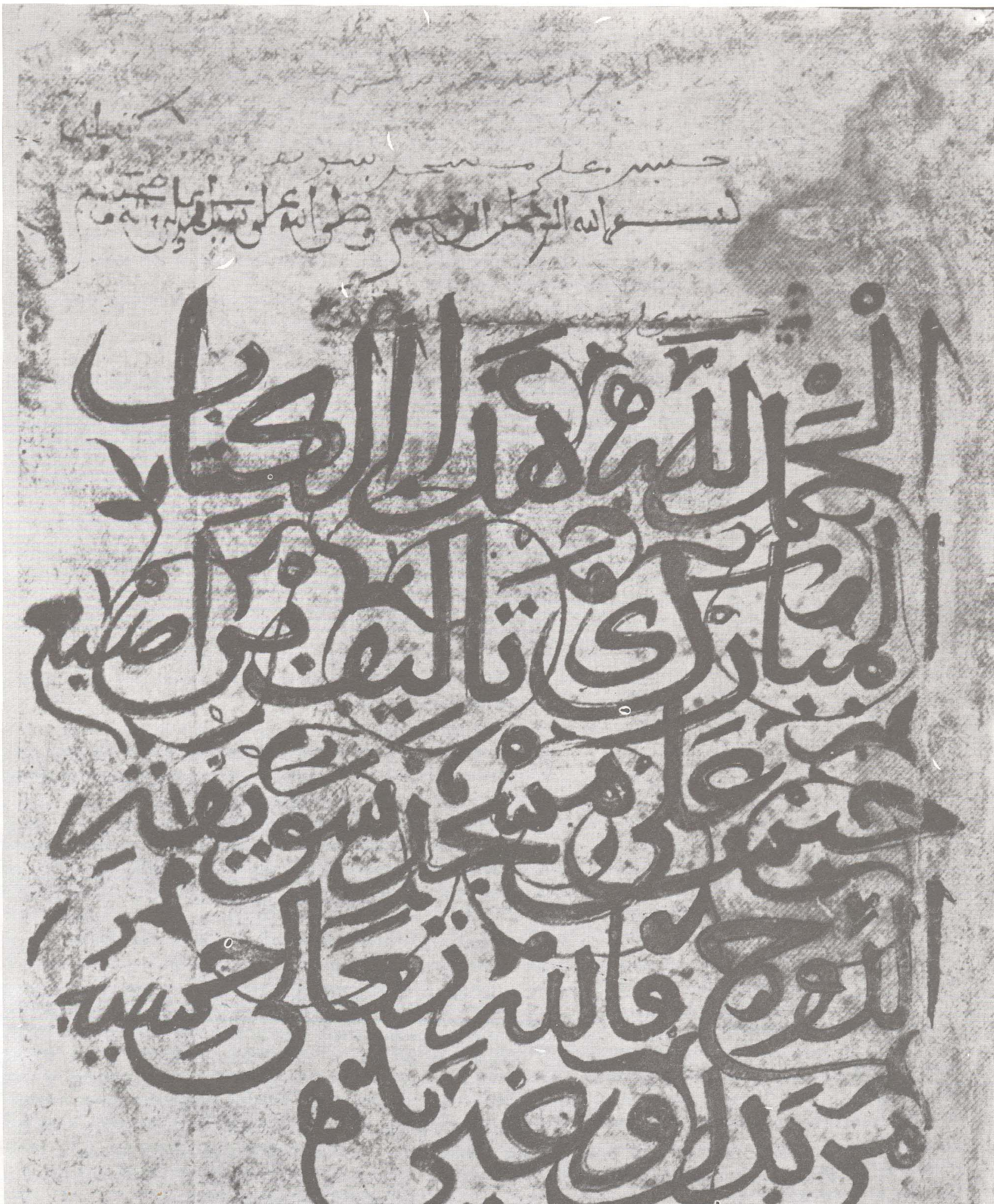
قصر المشتى

شمعدان من النحاس مطعم بالفضة - مصر





سامراء



كتابة عربية في المخطوطات

المنظمات والمراكز والمجالس الحرفية

الدانمارك: مؤسسة ديوان للثقافة والفن العربي، كوبنهاجن.

فرنسا: جامعة بروفنس(١)، مارسيليا.

جنوب افريقيا: مجمع الفنون الاسلامية.

المملكة المتحدة: كلية شمال شرق سري للتكنولوجيا.

الولايات المتحدة: كلية العمارة في مؤسسة جورجيا للتكنولوجيا، وجامعة هارفرد.

فنزويلا: متحف الفنون الجميلة، كاراكاس.

منظمة اليونسكو، مؤسسة مشارق الدولية والمجلس الدولي للحرف اليدوية ومنظمة اليونيدو.

مؤسسات ووسائل الأعلام

هذا وقد قامت المؤسسات الأعلامية الرائدة، بتأمين التغطية الأعلامية المكثفة لهذا الحدث وكان منها: وسائل الأعلام والصحافة السورية، والعديد من ممثلي وسائل الاعلام ومراسلي الصحف ووكالات الأنباء العربية والأجنبية، جريدة الحياة، جريدة الشعب الجزائرية، وكالة انباء الشرق الأوسط، جريدة الاهرام ومراكز تلفزيون الشرق الأوسط أ.م.بي.سي.

موضوعات الندوة:

وقد افتتحت السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، الندوة بالكلمة الافتتاحية تحت عنوان: القيمة الفنية للحرف اليدوية في حضارتنا وتاريخنا ومستقبلنا.

كما شملت جلسات الندوة تقديم ورقات بحث حول الموضرعات التالية: فن زخرفة حرف العالم الإسلامي اليدوية- الآرابيسك: الماضي والحاضر والمستقبل: سورية نموذجا، العلاقة الحتمية بين التصميم والزخرفة الإسلامية- احياء وإعادة إستعمال التصاميم التقليدية، سبب ولادة فن الزخرفة في الحضارة العربية الإسلامية، تقاليد الزخرفة في عمارة القرون الوسطى والحديثة لأوزبكستان، المفهوم الهندسي في فن الزخرفة- الأشكال



استانبول

تتارستان: مركز تتار الوطني للثقافة.

طاجيكستان: أكاديمية طاجيك للعلوم.

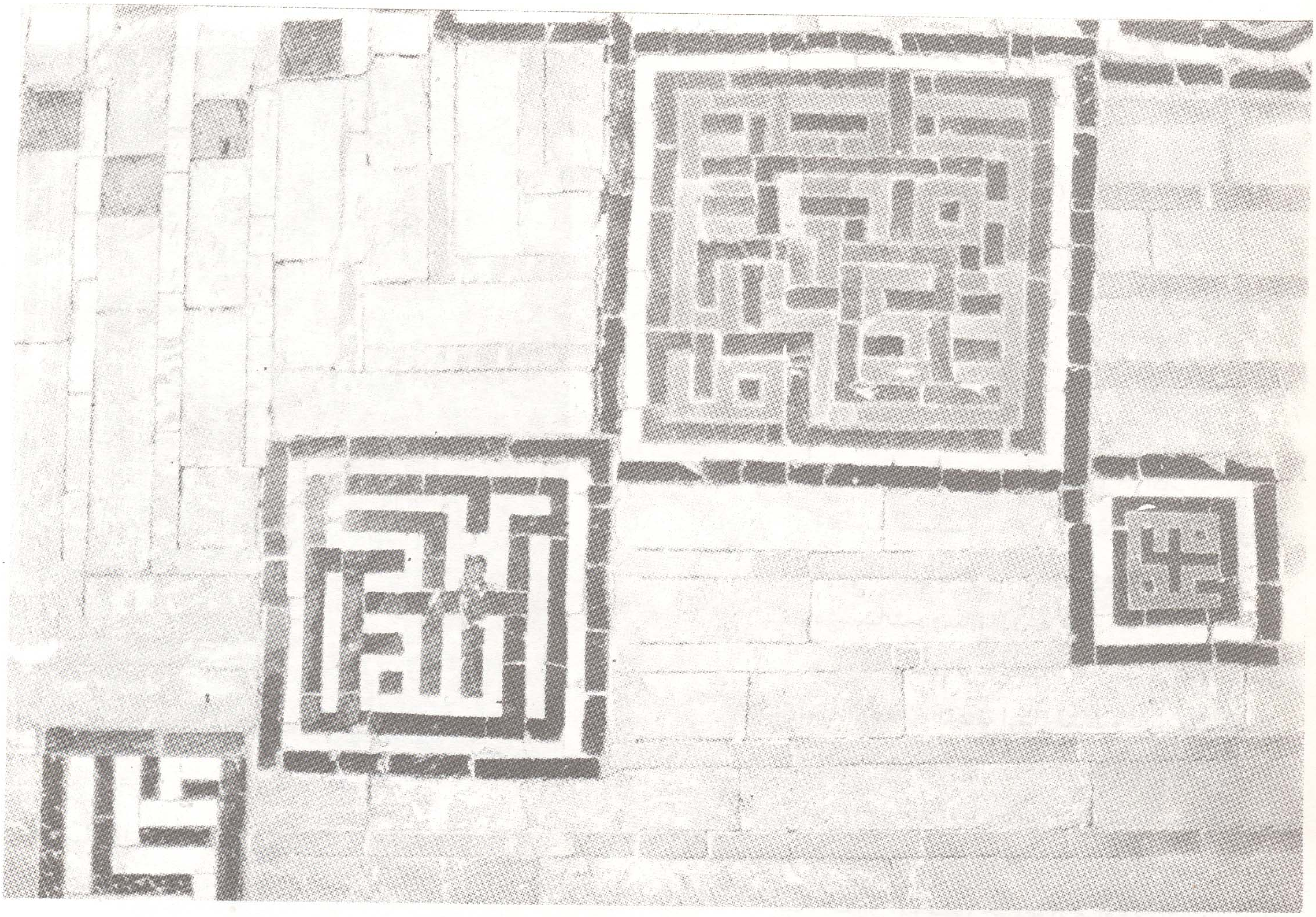
تونس: وزارة السياحة والصناعة التقليدية، والديوان القومي للصناعات التقليدية.

تركيا: وزارة الثقافة وجامعة المعمار سنان.

دولة الامارات العربية المتحدة: مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي.

الولايات المتحدة الأمريكية: كلية الهندسة المعمارية في مؤسسة جورجيا للتكنولوجيا وجامعة هارفرد.

الجمهورية اليمنية: الهيئة العامة للمحافظة على المدن التاريخية لليمن.



أصفهان - الطابوق المزجج الملون

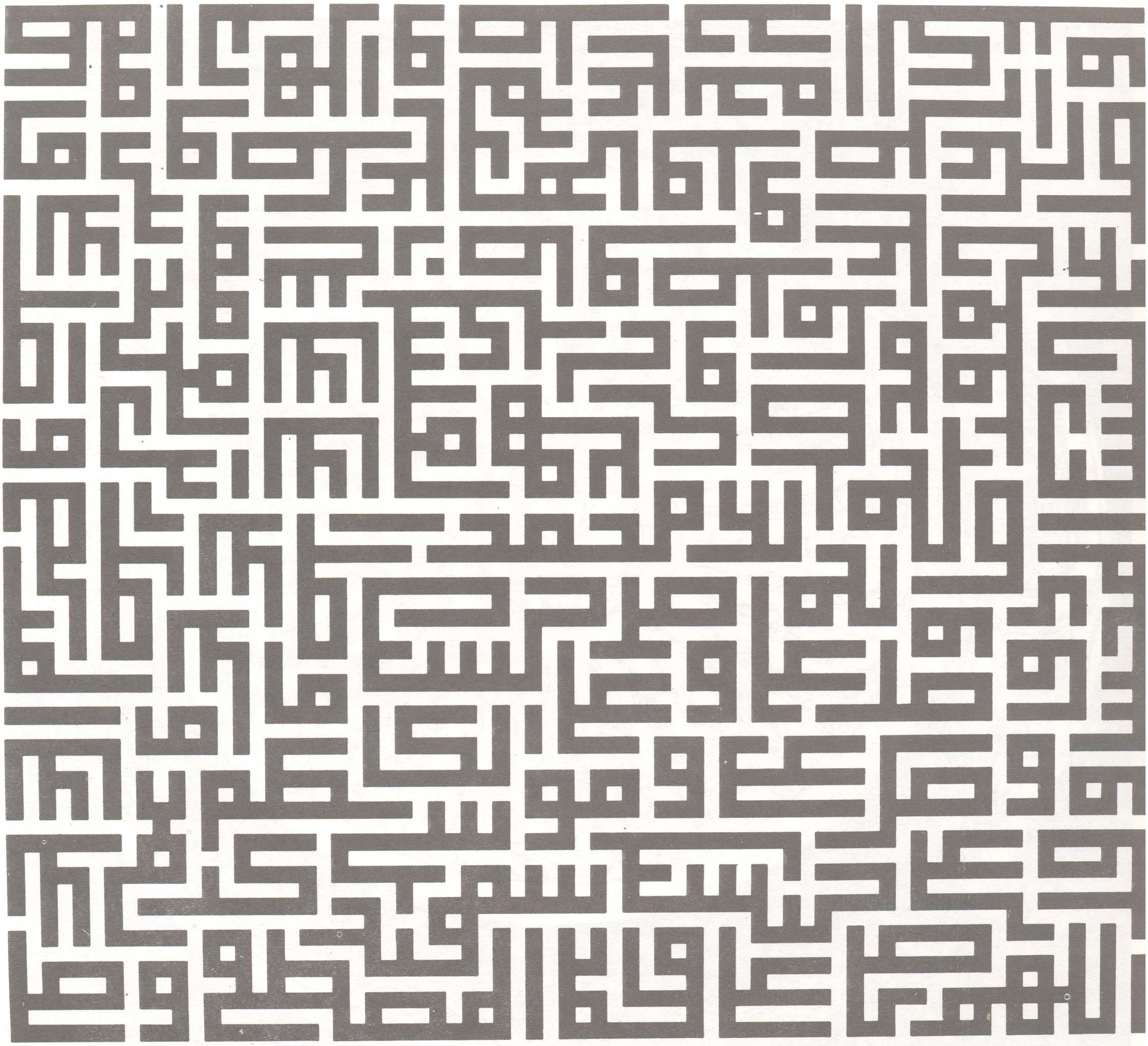
الهندسية المعروفة: المثلّث والمربّع، والخماسي والسداسي، والدائرة والنجمة، والخطوط والمساحات والأرضيات، الإبداع في الزخارف النباتية المستخدمة في الحرف اليدوية. التصميمات والتشكيلات الزخرفية المستخدمة في فن الخط- ملاحظات حول هذه التصميمات والتشكيلات في الخط الأندونيسي إعتماداً على قطع جيولوجية، الورق المجزّع الإسلامي التقليدي وفنون الورق اليدوي، مفهوم الأساليب الزخرفية في الحرف المعدنية- الخطوط والكتابات المحفورة على القطع المعدنية، فنون الترصيع، والطرق الخلفي والتطعيم والتخريم والتشبيك وغيرها، إبداعات فن الزخرفة في الحرف الخشبية- الأفريز الخشبي في جامع بن طولون، اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك الملوّن، التنوّع في التصميمات الزخرفية في السجاد والكليم، الأرابيسك في الخزف الإسلامي، عليم والتدريب ضروريان لتكوين الصنّاع المهرة- تركيز حول تعليم فن الزخرفة في برامج إعداد الحرفيين التقليديين، الجوانب الإقتصادية والمالية لتطوير فن الزخرفة، الحكومة والرعاية والدور الهام في تنمية وتطوير وزخرفة الحرف التقليدية، فن الزخرفة والزينة- الأرابيسك- كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي، تأثير فن الزخرفة الإسلامي في الفنون الأوروبية- زخارف قصور الحمراء، تحليل لمعنى



علبة برونزية - حلب

الأرابيسك في علاقته مع التوحيد، وتطوره عبر الزمن والأمكنة وتأثيره على الفن الأوروبي المعاصر، تسويق الحرف اليدوية الإسلامية، فنون الزخرفة في القرآن الكريم، المفردة الزخرفية في الفنون السورية (الجذور- الثوابت- التحولات).

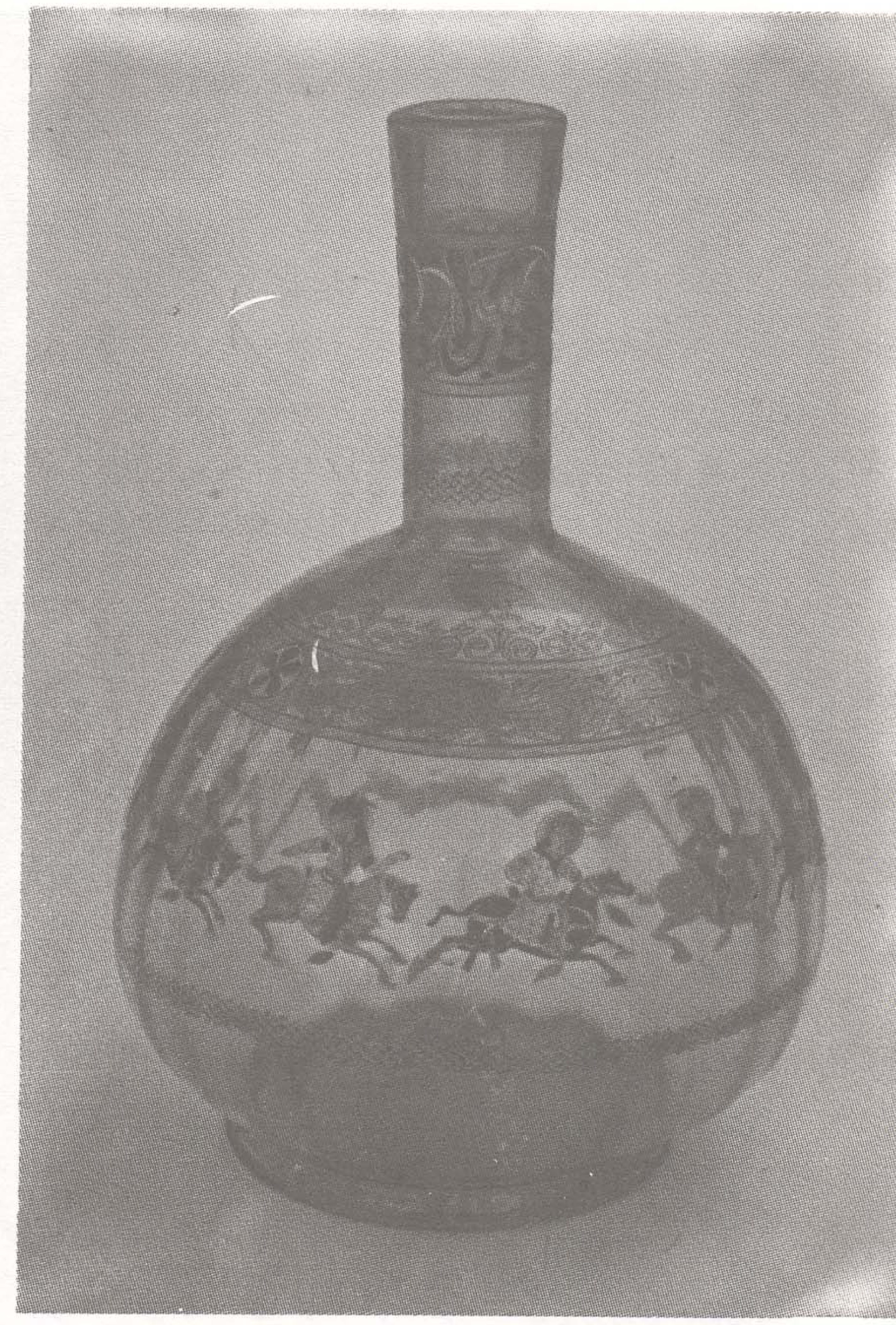
كما تم تقديم ورقات بحث فرعية، لرفد الكلمات الرئيسة بأفكار إضافية، بهدف إغناء التغطية وتوسيع دائرة المناقشات. وتبع ذلك عروض موجزة من خبراء الدول



اصفهان - إيران - كتابة عربية على شكل زخارف أرابيسك

الأعضاء، والمنظمات والمؤسسات الإقليمية والدولية العاملة في هذا الميدان، ونقاش عام، حيث شمل ذلك تقديم ورقات حول الموضوعات التالية :

تراييع السيراميك والصناعة الروحانية، الإستفادة من الأساليب العلمية في ترميم الأعمال الفنية الزخرفية في العمارة الإسلامية في مصر، خزف إزنيك العثماني الموجود في متحف جولبنكيان في البرتغال، التصميمات الزخرفية على العمائر الإسلامية الليبية في العصر العثماني الأول والعصر القرماني، والإبتكار والأرابيسك. الوضع الحالي لفنون زخرفة الحرف الإسلامية في موريشيوس، صور لفنون الزخرفة في جوامع جنوب إفريقيا، الوضع الحالي لتعليم الزخرفة في مدارس الأردن واليمن- نقص الحرفيين المؤهلين ضمن أجيال المستقبل للنهوض بمسؤولية تطرير فنون الزخرفة والحرف الإسلامية، الألوان الستة في



دورق عليه شريط فرسان

مكران، الباكستان، الزخرفة في التطريز التقليدي، التشكيل النباتي لشجرة الحياة كتصميم زخرفي من العصر الأموي- النشأة والتطور الأولي لهذا التشكيل، فنون الزخرفة- الأرابيسك- كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي، بنية فن الزخرفة ومنطلقاته الفكرية، تأثير الفنون الإسلامية وخاصة الأرابيسك في فنون امريكا اللاتينية.

التوصيات :

وقد صدر عن الندوة التوصيات التالية :

١- التوعية وتثقيف المجتمع :

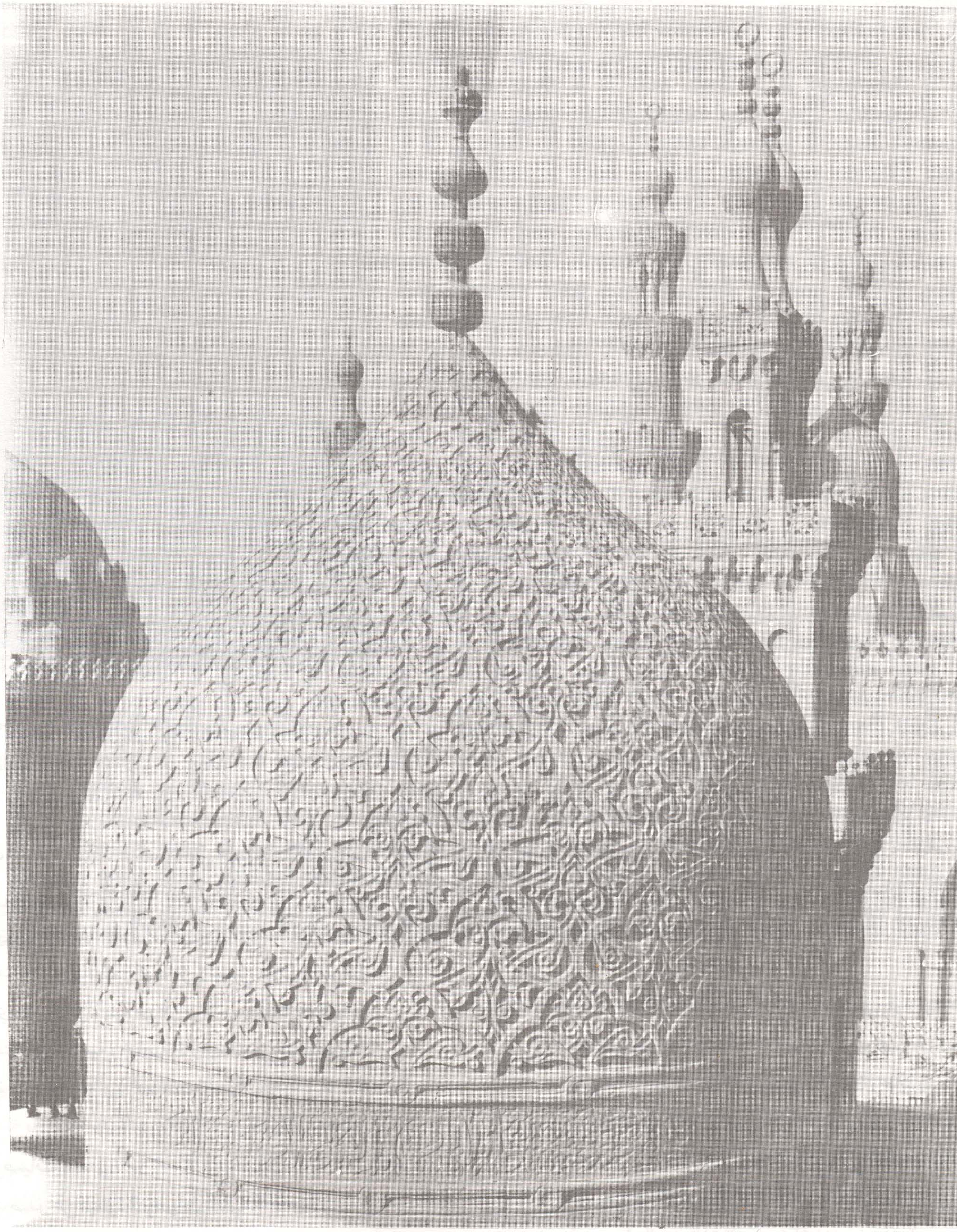
لفت الأنتباه، واثارة الأهتمام، والحفز على الرعاية والعناية بالحرف اليدوية، وبذل الجهود لحفظها، وإنمائها وتطويرها، لما تشغله في حضارتنا من حيز كبير، وما تحمله في ذاتها من فن رفيع، وما تتبوأ من مكانة سامية، وتمثّل من قيمة فنية نادرة.

٢- الأصالة والتكنولوجيا الحديثة :

إن العودة إلى الجذور ضرورة قومية وحضارية، وأن صون الذاتية الثقافية تبدأ بالتحرر من التبعية الفنية. ان عصر المدنية والتقنية والأنفتاح العالمي للدول، يشهد غزواً مدنياً وتقنياً على مختلف الأصعدة وفي مختلف المجالات، وتكاد السمات المميزة للحضارات المختلفة، أن تتلاشى وتضيع معالمها أمام هذا الغزو، فهناك خلط في كافة مجالات الحياة. إن عامل السرعة ومحاولة اللحاق بالتطور العالمي السريع، جعل تقدمنا في بعض المجالات لا يرتبط بأساليب حضارتنا، ولا ينبع من تراثنا، ولكنه كان دخيلاً مما قد يهددنا بفقدان سمتنا الحضارية وأصالتنا التراثية، فنفقد الطريق بين الحضارات. ان هذا الوضع الخطير يستدعي إعادة النظر والتركيز على سمتنا وهويتنا الحضارية المتميزة في كل مجال من المجالات، وأن ننبذ كل ما هو غريب عن حضارتنا أو يتعارض مع ديننا وتقاليدنا، وأن نسعى بكل قوة وعزم وتصميم لحماية تاثنا التقليدي وتطويره، وضمان إستمراريته جيلاً بعد جيل، حفاظاً على تقاليدنا وعاداتنا وصبغتنا المميزة لنا بين الحضارات والأمم.

٣- الحكومة والرعاية :

ان واجبنا للحفاظ على الخبرة الفنية التي يتوارثها ـفظة هذا الفن من الفنانين الحرفيين ورعاية مهاراتهم الحرفية في تنفيذ تلك الأعمال المبهرة، وأن تكون رعايتهم رعاية شاملة تصون هذه الأصالة الأبداعية، وتلك الخبرة الفنية وتنميها، وتعمل على نقل خبرة هؤلاء الفنانين الحرفيين المتميزين في الزخرفة الأسلامية إلى أجيال متعاقبة، بهدف تحقيق التواصل الثقافي بين ما كان وما هو كائن. وهذا يتمثل بانشاء مركز تدريب دولي لفن الزخرفة الأسلامي، يكون في الوقت ذاته مقراً لرعاية مبدعي هذا الميدان



قبة قانيبك أمير آخور



الجامع الأموي - الفسيفساء - الزخارف

والأهتمام بهم، وتوفير التقنيات اللازمة لهم، ومدّهم بالمواد الأولية، وفتح الآفاق أمام عرض منتجاتهم.

٤- احياء واعادة استعمال التصاميم القديمة:

الدعوة لتنشيط وإعادة إحياء إستمرار عطاء فنون زخرفة الحرف اليدوية عبر العصور حتى يمكن المحافظة على صبغتها التقليدية، بما يؤمن زاداً غنياً لمصادر عمل الحرفيين المعاصرين.

كما يتوجب تحديد المجالات الفنية التي تعكس روح التراث الأسلامي، ثم محاولة إستغلال أهمية الفن الأسلامي، من خلال وضع مخططات تستهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفي، وإتخاذ التدابير التي تضمن الأبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، وتحديد طريقة التعاون في هذا المجال. وكذلك الحفاظ على الادوات القديمة وتوثيقها والعمل على تطويرها والخامات المستعملة في مجالات الزخرفة الاسلامية في العالم الاسلامي.

٥- التعليم والتدريب:

تفعيل دور فنيي الزخرفة الأسلامي كأداة مميزة للمنتج العصري الأصيل من خلال: -

البحث والتأصيل لعلوم فن الزخرفة الأسلامية والتثقيف من خلال توزيع الجهد بين الكليات والجامعات ومراكز الأبحاث ومشاريع طلبة الدراسات المتخصصة.

التصميم والتطوير والأبتكار ومهمتها ربط المنتج الحرفي بالاستخدامات الفعلية في إطار إقتصاديات التكلفة للمنتجات المختلفة (المعمارية الداخلية والخارجية، الأثاث، الأرضيات، الاضاءة... الخ)، بهدف تقديم منتج متطور تتوفر به عوامل (الجودة، التطبيق بمواد مختلفة تؤدي إلى توفر المنتج باسعار متفاوتة في متناول القوة الشرائية الملائمة).

دعوة المكاتب الاستشارية لتثقيف منسوبيها، وعدم الاكتفاء بالمراجع النمطية المرتبطة بالمصانع، واستخدام الكمبيوتر لمساعدة الحرفي والفنان بهدف توفير الوقت وضبط الجودة.

٦- الافاق المستقبلية للتسويق:

زيادة نسبة المكون الحرفي الزخرفي اليدوي في المنتج، باعتبارها ميزة اساسية تحقق القيمة المضافة المطلوبة، بما يتلائم مع الأذواق المختلفة والقدرات الشرائية المتفاوتة: وبالطبع فان مرحلة الأنتاج تستلزم نظام لرقابة الجودة ورقابة الكلفة. وهذا يستدعي تريب كوادر على الصنعة، وبالتالي فأن توفير معاهد للتدريب الحرفي، سوف يخلق العديد من فرص العمل وتوفير فرص للبحث المتعمّق الجاد.

الترويج الجيد من خلال تثقيف المجتمع بأهمية وجمال فنون زخرفة حرف العالم الأسلامي.

معرفة السوق وتحديد العميل المستهدف وقدرته الشرائية، وبالتالي تحبيد مواصفات المنتج المطلوب وسعره الممكن والجودة المطلوبة وتحديد طرق العرض المناسبة.

دراسة سوق الممولين بهدف إستقطاب الموارد المساعدة للإنتاج والمخزون من خلال إعدادالدراسات المالية والتسويقية المقنعة للجهات التمويلية.

دراسة السوق المنافس، بهدف الأحاطة من خلال وعي كامل بظروف المنتجات المنافسة وعيوبها وميزاتها وأسعارها ومكوناتها، وأسعار موادها الأولية والبدائل الممكنة وتثقيف الفنانين والحرفيين، لأستخدام ما يلائم الحفاظ على الجودة مع خفض الكلفة ورفع القيمة المضافة.

دراسة سوق الأنظمة والضرائب والجمارك بهدف التعرّف على إمكانية خفض السعر النهائي للزبون بازالة أكبر قدر من العوائق المالية، بما يؤدي إلى تشجيع حركة التسويق والتعامل بهذه المنتجات.

٧- البحث والتوثيق:

الدعوةلتنشيط حركة البحث والدراسة في ميدان فنون زخرفة الحرف، والعمل على توثيقها وتبويبها، من خلال إنشاء بنك معلومات حول المعطيات والتصميمات المتوفرة في فنون الزخرفة الأسلامية، وبالتالي وضعها في متناول مركز تدريب دولي حول فنون الزخرفة، كمرجع هام للحرفيين والباحثين والمتدربين في هذا الميدان.

٨- معجم الفنانين المسلمين:

العمل على نشر هذا المعجم الذي لم يُجمع بعد، بحيث يضمّ مئات من الأسماء في كافة مجالات إبداع فنون الزخرفة، بما يخدم دراسات الباحثين والمعماريين والحرفيين والفنانين، وبما يضمن تأمين تعرّفهم على مختلف هذه الجوانب في دول عديدة.

وقد اغتنم المشاركون هذه المناسبة، للتعبير عن عميق تقديرهم السيد الرئيس حافظ الأسد، رئيس الجمهورية العربية السورية، لتكرّمه بتقديم رعايته الخاصة لهذه الندوة، والتي كان لها الأثر الطيب على المداولات.

كما عبر المشاركون، عن سعادتهم بالحفاوة الكريمة التي استقبلوا بها، والتنظيم الدقيق الذي لمسوه، خاصين بالشكر، وزارة الثقافة السورية، وعلى رأسها السيدة الدكتورة نجاح العطّار، وزيرة الثقافة، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الأسلامية باستانبول، والتعاون المثمر لمنظمة اليونسكو ومؤسسة مشارق الدولية.

وقد أصدر المشاركون في الندوة بياناً تاريخياً تحت اسم بيان دمشق الدولي حول حرف العالم الاسلامي اليدوية الذي تضمن ما يلي.

بيان دمشق الدولي حول
الزخرفة في حرف العالم الأسلامي اليدوية

ايمانا منا بأهمية مناقشة الاجراءات التي يمكن إتخاذها، لتفادي فقدان القيّم والتقاليد الاسلامية التي تميز هذا الميدان، بهدف المحافظة على الطبيعة المتميّزة لهذا الجانب الحرفي من تراثنا الاسلامي.

واحساسنا منا بمدى الحاجة الملحة لحماية فنون زخرفة الحرف، والنهوض بها وحمايتها، والعمل على نشرها، والتعريف بها كتراث معطاء لهذه الأمة.

واذا نعي أهمية توفر البيانات الضرورية للنهوض بهذا الميدان، الواجب توفرها من خلال جهود مشتركة من قبل كافة المعنيين- مؤسسات وجهات حكومية ودولية واهلية وأفراد.

وإذا ندرك ما للتمويل من ضرورة قصوى، لتنفيذ مشروعات التطوير المنشودة، مما يستدعي تضافر جهود الرعاية المشتركة في هذا الصدد.

نقرر بالأجماع ما يلي:

إنشاء مركز تدريب دولي لزخرفة الحرف اليدوية، لتأهيل وتدريب حرفي العالم الاسلامي، على مختلف الوسائل والطرق المستعملة في ميدان فنون زخرفة الحرف اليدوية في مناطق العالم الاسلامي كافة.

مناشدة الدول الأعضاء ومؤسسات التمويل والمنظمات الدولية دعم المركز، ومدّه بكافة مستلزمات التشغيل والتطوير لخدمة حرفي المنطقة.

الدعوة لأنشاء صندوق تمويل دولي لدعم هذا المركز، بما يؤدي الى تأمين عائد ثابت له يضمن استمرارية النهوض برسالته.

العمل على تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفي لحثهم على الابتكار والابداع في تنمية فنون زخرفة الحرف، وتقديم حرافز عالية لدفعهم للمشاركة بها، والوصول إلى حرف متجددة دائماً في هذا المجال.

الطلب من وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ومن مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستانبول، ارسيكا، التابع لمنظمة المؤتمر الاسلامي، تعميم هذه الوثيقة على كافة الدول الأعضاء، والأشارة اليها في كافة الأجتماعات والمؤتمرات القادمة.

الدفع باتجاه تحسين أوضاع الحرفيين ومبدعي فن الزخرفة الاسلامي، وتقدير المساهمة القيّمة التي يقومون بها للنهوض بهذا الجانب الهام من تراثنا، واعطائهم المكانة اللائقة في المجتمع.

فتح نوافذ العرض المتاحة لعرض منتجاتهم، بهدف تأمين مجالات التسويق المناسبة لهم.

الأهتمام بالتعليم والتدريب كجانب هام لتأهيل الشباب الحرفي ودوام الأبتكار والأبداع.



مقامات الحريري

* * *

ونظراً لأهمية ما قدم في الندوة من بحوث ودراسات فنية حول ازخرفة والحرف اليدوية، يسر (مجلة الحياة التشكيلية) أن تنشر عدداً مختاراً منها، في عدد خاص، حول [الزخرفة في الحرف اليدوية في دول العالم الاسلامي]. [الأرابيسك].

[الحياة التشكيلية].

كلمة الأستاذ الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلي

مدير عام مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية باستانبول "إرسيكا"

في افتتاح جلسات الندوة الدولية الأولى
آفاق تنمية فنون الزخرفة في حرف العالم
الاسلامي اليدوية ـ الأرابيسك

يسعدني ويشرفني في مستهل كلمتي أن أشيد بالرعاية الكريمة التي أولاها السيد الرئيس حافظ الأسد لهذه الندوة، وانتهز هذه الفرصة لكي أرفع إلى سيادته تحية المجتمعين هنا، واتقدم بالشكر إلى الوزيرة النابهة السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية لترحيبها، بعقد هذه الندوة على أرض دمشق، واهتمامها الذي لمسناه دائماً منذ انشاء المركز عندما شاركتنا في ندوة الفنون الاسلامية التي انعقدت عام (١٩٨٣) في استانبول وحرص سيادتها دائماً على دعم علاقات التعاون بين المركز ووزارة الثقافة السورية.

ولابد أن أنوه هنا بالترحيب الذي وجدناه من مؤسسة مشارق الدولية حين عرضنا على رئيسها المهندس عبد العزيز كامل للمساهمة في عقد هذه الندوة، وسرّنا جداً حضور راعي المؤسسة الشيخ احمد زكي يماني هذه الندوة، وأملنا كبير ان يستمر ذلك التعاون البناء في اللقاءات القادمة. كما يجب علينا أن نذكر منظمة اليونسكو وهي تلبي وترحب دائماً بالمشاركة في أنشطة المركز.

ومما يضاعف سعادتي بعد كل ذلك أن تعقد هذه الندوة فوق أرض دمشق التي تفوح جنباتها بعبق التاريخ الاسلامي المجيد، فلا غرو أن يقول شوقي فيها:

وكل حضارة في الأرض طالت
لَها من سَرحك العُلويّ عِرقُ
سماؤكِ من حُلى الماضي كتابٌ
وأرضُك من حُلى التاريخِ رَقُّ
بنيتِ الدولة الكبرى ومُلكاً



نوعان من الكوفي - مساجد القاهرة

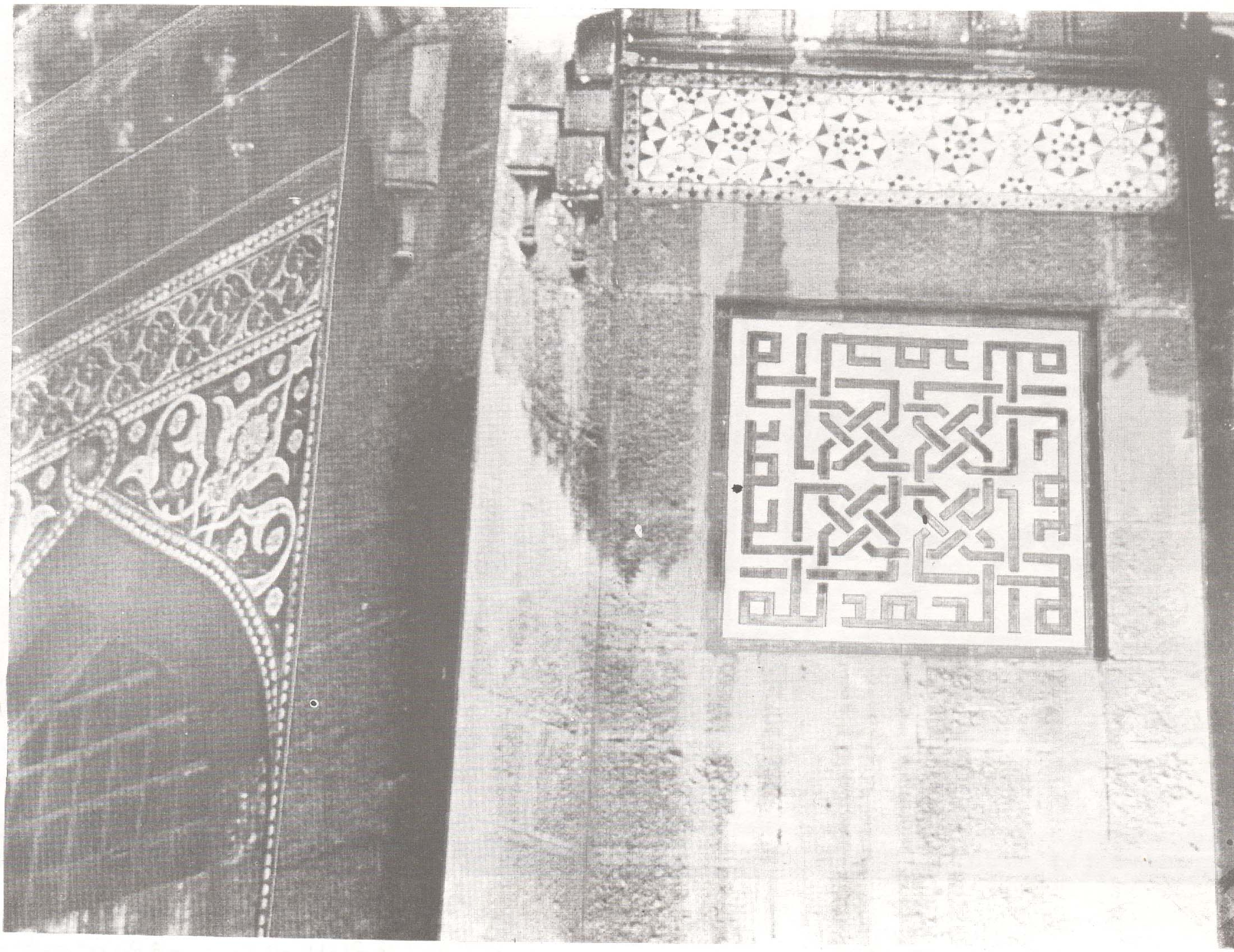
غبارُ حضارتيه لا يُشَق

له بالشامِ أعلامٌ وعُرسٌ

بشائرهُ بأندلُس تُدَق

لقد أبدعت الأمة الاسلاميّة حضارة راسخة ورصيداً هائلاً من التراث الذي تزخر به حواضر العالم الاسلامي، ويتميز ذلك التراث بالتنوع والوحدة في الوقت نفسه، إذ يأتي عنصر التنوع من تعدد الشعوب الاسلامية التي شاركت في صياغته، بينما يأتي عنصر الوحدة من ارتباط التراث بالمباديء الاسلامية الواحدة.

ولاشك أن اختلاط الفنون المختلفة كالخط والرقش والزخرفة ورسم النمنمات، وغير ذلك مع مختلف الحرف والصناعات التقليدية، يضفي عليها لمسة فاعلة من السحر وقيمة فنية عالية تفوق قيمتها المادية والوظيفية، سواء كانت من الخشب أو من المعدن أو الزجاج أو غير ذلك. ولعل هذه الخاصية هي التي تميز الفنون والحرف والصناعات التقليدية الاسلامية عن نظيراتها في الحضارات الأخرى؛ اذ تنطلق من القيم الجمالية المشتركة وليس من الجانب التشكيلي وحده، لذا فإن تلك



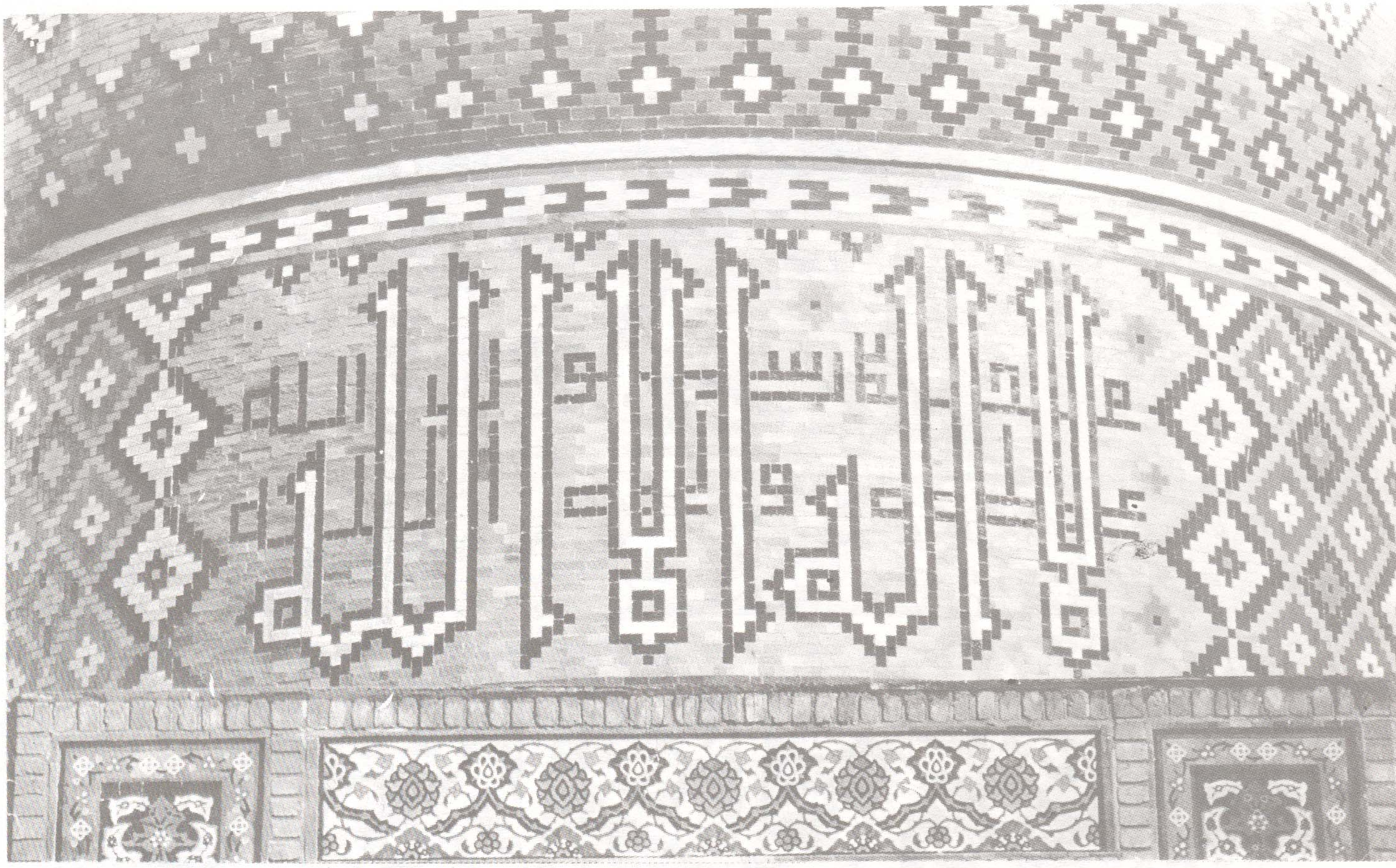
الحمد لله - تتكرر أربعة مرات - استانبول - تركيا

القيم المشتركة هي الأرضية الفكرية التي بنيت عليها، والخلفية الفاعلة التي لازالت هي العنصر القادر على إحيائها ومدها بكل عوامل التطور والاستمرار.

ومن هنا فإن أخطر مايواجه الفنون والصناعات التقليدية، اليوم هو البعد بها عن أصولها، نتيجة للتأثر بالفنون الوافدة علينا من خارج محيطنا الثقافي، والزحف الصناعي والتكنولوجي الرهيب الذي نشهده اليوم، غير أن الدعوة للعودة إلى الأصل لاتعني بالضرورة اتباع التقاليد القديمة بحذافيرها دون الابتكار والابداع، بل هي للمحافظة على الأصالة مع الاستفادة بقدر معقول مما تقدمه لنا التقنيات الحديثة، إذ لابد من الاستمرار في تعزيز الشخصية الاسلامية الأصلية في كافة فروع الفن بحيث يحتفظ بخصائصه ومميزاته التي عرف بها بين فنون العالم الأخرى وأسهم في إثرائها.

ولاشك أن اقامة المعارض المشتركة، وتنظيم المؤتمرات، والندوات الدولية، هي الوسيلة الناجعة لتحقيق اللقاء والتعارف وتبادل الأفكار واثراء التجارب والتقريب بين الاتجاهات مما يسهم في تقوية مشاعر الإنتماء لفن اسلامي أصيل يعبر عن شخصية متفردة وهوية ذات خصائص متميزة.

وايماناً منا بكل ذلك خصص المركز جانباً كبيراً من برامجه

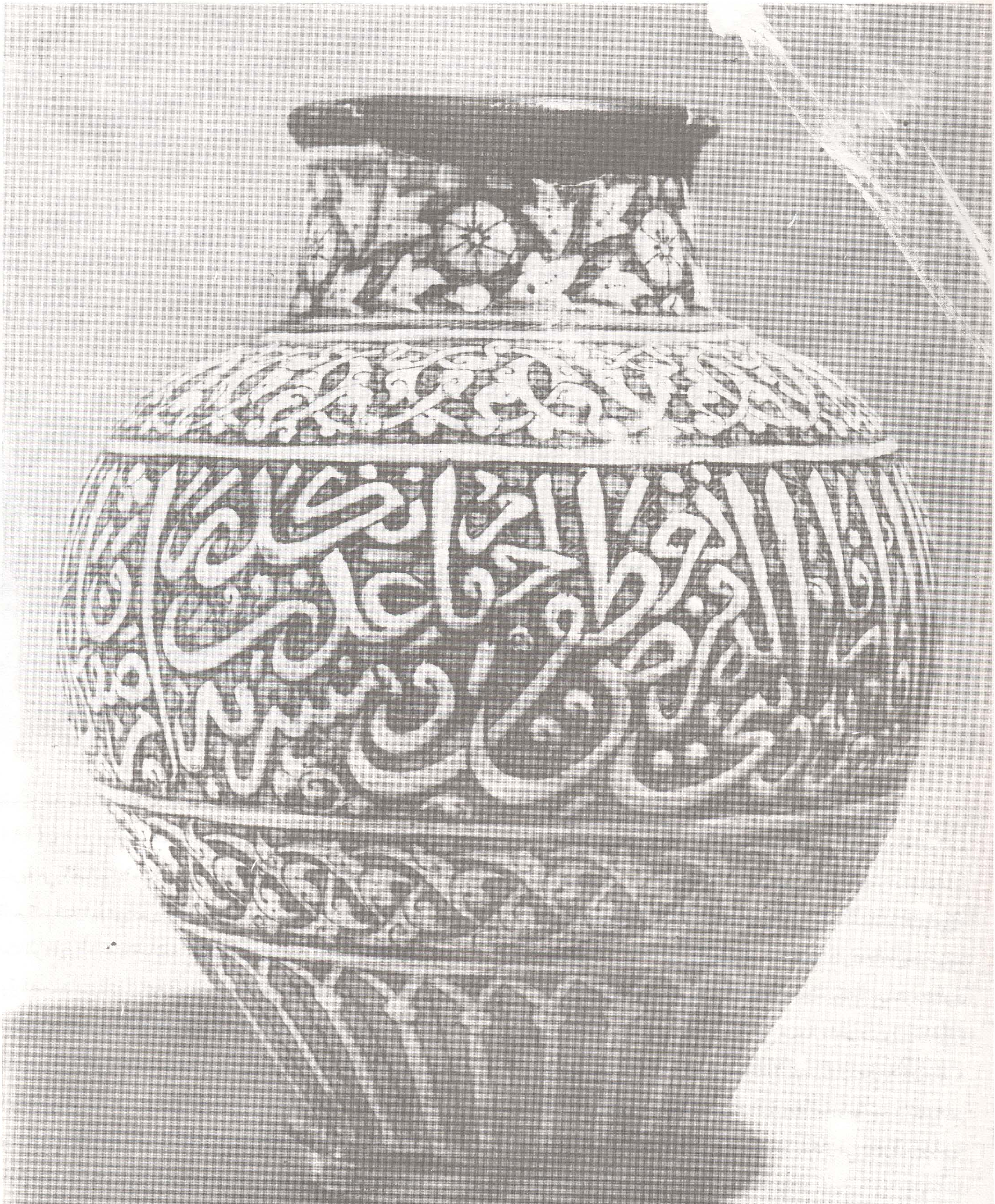


إيران - نيسابور - قبر الشاعر فريد الدين العطار

وانشطته لتلبية هذه الحاجات وخدمة لهذا الهدف، إذ قمنا عام (١٩٩٠) بوضع برنامج طموح لتطوير الحرف والصناعات اليدوية في العالم الاسلامي، وبدأ تطبيق الخطة عام ١٩٩١ بتنظيم ندوة دولية في الرباط بالتعاون مع جمعية رباط الفتح وتحت الرعاية السامية لجلالة الملك الحسن الثاني بعنوان «آفاق تنمية الصناعات التقليدية في الدول الاسلامية». وقد تميزت تلك الندوة بأهمية المشاركين فيها وتنوع الموضوعات المطروحة ثم التوصيات التي خرجت بها، ولاسيما اقتراح جلالة الملك باقامة معرض دائم لأجمل النماذج من تلك الصناعات في مدينة الرباط المغربية بالتعاون بين مركزنا ومنظمة اليونسكو، وكانت هناك توصية أخرى هامة من بين توصيات تلك الندوات أشارت إلى إقامة عدة احتفالات ومهرجانات عالمية لحرفيي الدول الاسلامية، وقد تم بالفعل تنظيم الاحتفال الأول في اسلام آباد بالباكستان عام ١٩٩٤، وكان تحت عنوان:

[الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الاسلامية كما هم في مواقع العمل]، وقد أقيم ذلك المهرجان تحت رعاية فخامة رئيس جمهورية الباكستان، وساهمت فيه منظمة اليونسكو وجمعية الاغاثة الإسلامية العالمية، وشارك فيه ألفا صانع حرفي وفنان من مختلف الدول الاسلامية، وحضره ممثلون عن المؤسسات الدولية العاملة في مجال الحرف والصناعات اليدوية من ٣٧ دولة، وزار مكان الاحتفال اربعة ملايين زائر، كما رافق المهرجان عدة انشطة فنية وثقافية وعلمية، كان على رأسها عقد [الندوة الدولية حول الابتكار في الحرف اليدوية الاسلامية].

ورأى المركز بعد ذلك أن يكون عقد الندوات في اطار موضوعات محددة ومتخصصة في نوع أو أكثر من أفرع الفنون



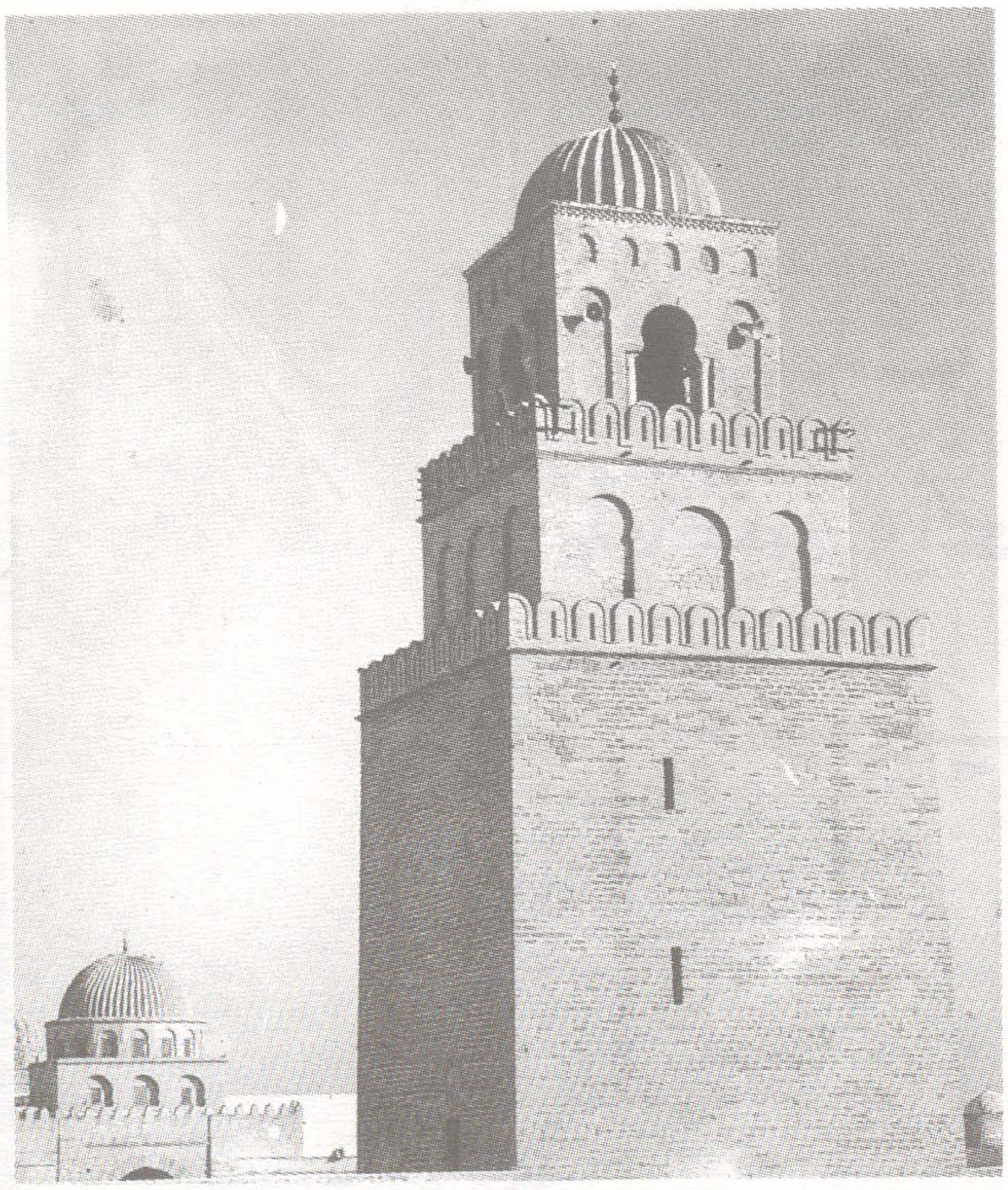
كتابات زخرفية على قطعة من الخزف - القاهرة

والصناعات التقليدية، فكانت ندوة القاهرة التي عقدت حول موضوع [المشربيات والزجاج المعشق]، ثم ها هي ندواتنا التي نعقدها اليوم في دمشق بالجمهورية العربية السورية حول [فنون الزخرفة في الحرف اليدوية الاسلامية - الارابيسك] بالتعاون مع وزارة الثقافة السورية، ومنظمة اليونسكو، ومؤسسة مشارق الدولية، ثم تعقبها بمشيئة الله ندوة دولية أخرى عن السجاد في الجمهورية التونسية.

كما رأى المركز أن إقامة المعارض المتخصصة في الفنون والصناعات التقليدية، وسيلة أخرى - كما ذكرنا - ذات أثر فعال في الحفاظ على ذلك التراث، ومده بالروافد التي تضمن له الاستمرار، فقام - ولايزال يقوم - بتنظيم عدد كبير منها في استانبول وبعض الدول الاعضاء في منظمة المؤتمر الاسلامي، كما يقوم المركز بتنظيم محاضرة نصف شهرية يُدعى لالقائها اساتذة الجامعات والمتخصصون، ويدور أغلبها حول الفنون الاسلامية بشتى أنواعها وفروعها، ويحضرها الهواة والمحترفون على السواء.

وأنجز المركز في مجال الفنون والحرف التقليدية عدداً من البحوث والدراسات الهامة، مثل كتاب (مفاتيح الكعبة وأقفالها)، وكتاب (ستائر الكعبة المشرفة والروضة المطهرة) وكتاب (السيوف الاسلامية وصناعها) وكتاب (فنون الترك وعمائرهم) وغير ذلك. أما في مجال العمارة الاسلامية فقد قام المركز بوضع ونشر عدة دراسات عن البوسنة والهرسك، مثل كتاب (العمارة الاسلامية في البوسنة والهرسك)، وقام المركز بمشروع معماري وتعليمي تحت شعار (موستار عام ٢٠٠٤) بهدف الاسهام في الحفاظ على التراث المعماري المتعدد الثقافات في البوسنة والهرسك وترميمه، وذلك بالتعاون مع عدة مؤسسات دولية كمنظمة اليونسكو ومؤسسة الاغاخان وجامعة يلديز التقنية باستانبول والصندوق الدولي للمعالم الأثرية.

إن هذه الجهود التي يبذلها المركز في مجال الفنون والصناعات الاسلامية إنما هي ترجمة صادقة لايماننا الراسخ بعراقة الحضارة الاسلامية، وضرورة الحفاظ على تراثها، وتطويره وتنميته؛ ولاشك ان الفنون والصناعات التقليدية الاسلامية تمثل وجهاً مشرقاً من وجوه ذلك التراث الذي يجب



تونس - مسجد القيروان

أن يظل على إشراقه، ولاشك أيضاً أن ذلك يقتضي تضافر لجهود عظيمة تبذلها الحكومات والمؤسسات والأفراد على حد سواء، ونحن على ثقة تامة أن هذه الندوة سوف ترقى الى مستوى الامال المعقودة عليها، من خلال البحوث والأوراق المقدمة والمناقشات والمداولات التي ستجري في جلساتها، وسوف ترسم الاطار اللازم للتعاون الدولي في مجال تنمية فنون الرقش والزخرفة في الحرف اليدوية، وتتيح الفرصة للخروج بتوصيات عملية وسياسات ثابتة للنهوض بتلك الفنون والصناعات.

هذا بعضٌ مما أردت قوله، وأود في ختام كلمتي أن أعرب عن شكري للرعاية الكريمة من وزارة الثقافة السورية والمسؤولين فيها وعلى رأسهم الوزيرة الفاضلة الدكتورة نجاح العطار، كما أشكر منظمة اليونسكو التي لا تألو جهداً للمشاركة في أنشطة المركز ودعمها المستمر، وأشكر الدعوة للحضور والمساهمة.

أسأل الله أن يوفق المجتمعين وتكلل أعمالنا بالنجاح.

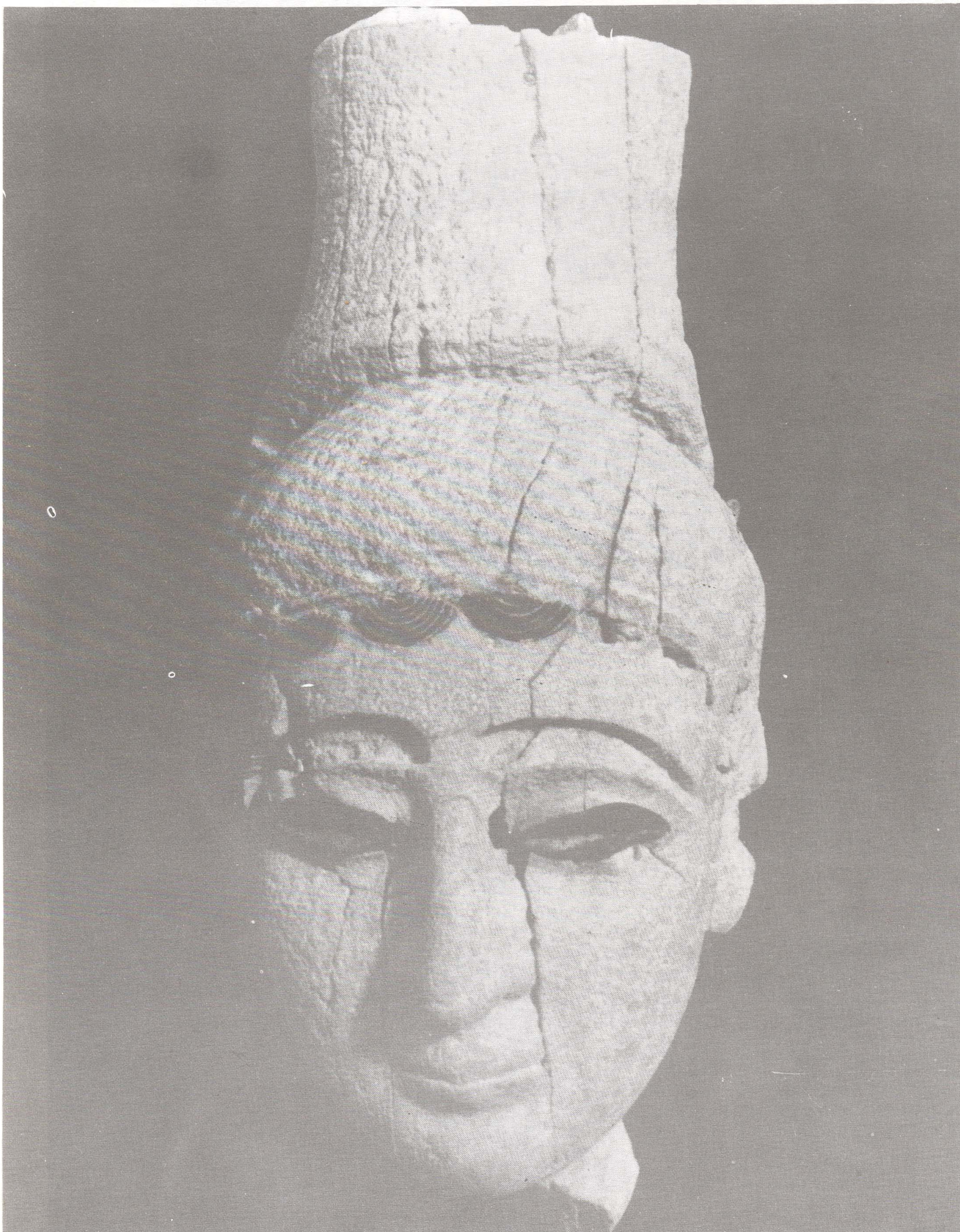
الأرابيسك في العالم الإسلامي
الماضي والحاضر والمستقبل
«سورية نموذجاً»

علي القيم

(معاون وزير الثقافة في الجمهورية العربية السورية، وأستاذ محاضر في الآثار والتراث، يشترك في عضوية العديد من اللجان المحلية والعربية والدولية. كتب العديد من المقالات والدراسات التي تبحث عن تاريخ وآثار وفنون سورية والوطن العربي).

لقد حرص الانسان منذ عصور ما قبل التاريخ، على تزيين كهفه وكوخه وبيته البسيط بالزخارف المختلفة، وقد ظل هذا الحرص ملازماً له عبر العصور، وإن اختلفت وسائل الزخرفة وأدواتها، فقد رأى أن يقوم بتغطية الحجر الذي شيد به كوخه بطبقة من الجص، ثم رأى أن يزخرف هذه الطبقة الجصية بصورة وزخارف محفورة، لها علاقة بحياته الاجتماعية وطقوسه ومعتقداته الدينية، وقدمت لنا نتائج التنقيب الأثري في سورية، وغيرها من بلدان المشرق العربي والاسلامي دلائل واضحة تعبّر عما ذهبنا ليه من قول، فمن موقع تل بقرص (٦٤٠٠ - ٥٩٠٠)، الى الجنوب من مدينة دير الزور السورية، وجدنا جدران ومنازل القرية قد طليت باللون الأبيض، وزوقت بأشكال طيور كبيرة، لونها أحمر، وعثر على دمى الانسان والحيوان والتمائم المزخرفة بخطوط هندسية.

ومن تل حلف (٥٥٠٠ - ٤٥٠٠) ق.م في شمال الجزيرة السورية، اكتشفت مجموعة كبيرة من الأواني الفخارية الجميلة المتقنة الصنع، المتعددة الأشكال والأحجام (جرار وقصعات وصحون وقدور...)، استخدمت الألوان (البني الغامق، الأسود، الأحمر، البرتقالي)، في رسم الزخارف المتنوعة، وكانت هذه الألوان زاهية، براقة بفعل الشيّ الجيد، وغالباً ما رسمت الزخارف بلونين، وكانت أشكال الزخارف هندسية، منها الخطوط المتعرجة والمستقيمة والمنكسرة (المعينات، المثلثات، المربعات)، ومن بين الأشكال الهندسية نميّز ما يسمى بـ[الصدفة المفتوحة]، ومن أهم العناصر الزخرفية

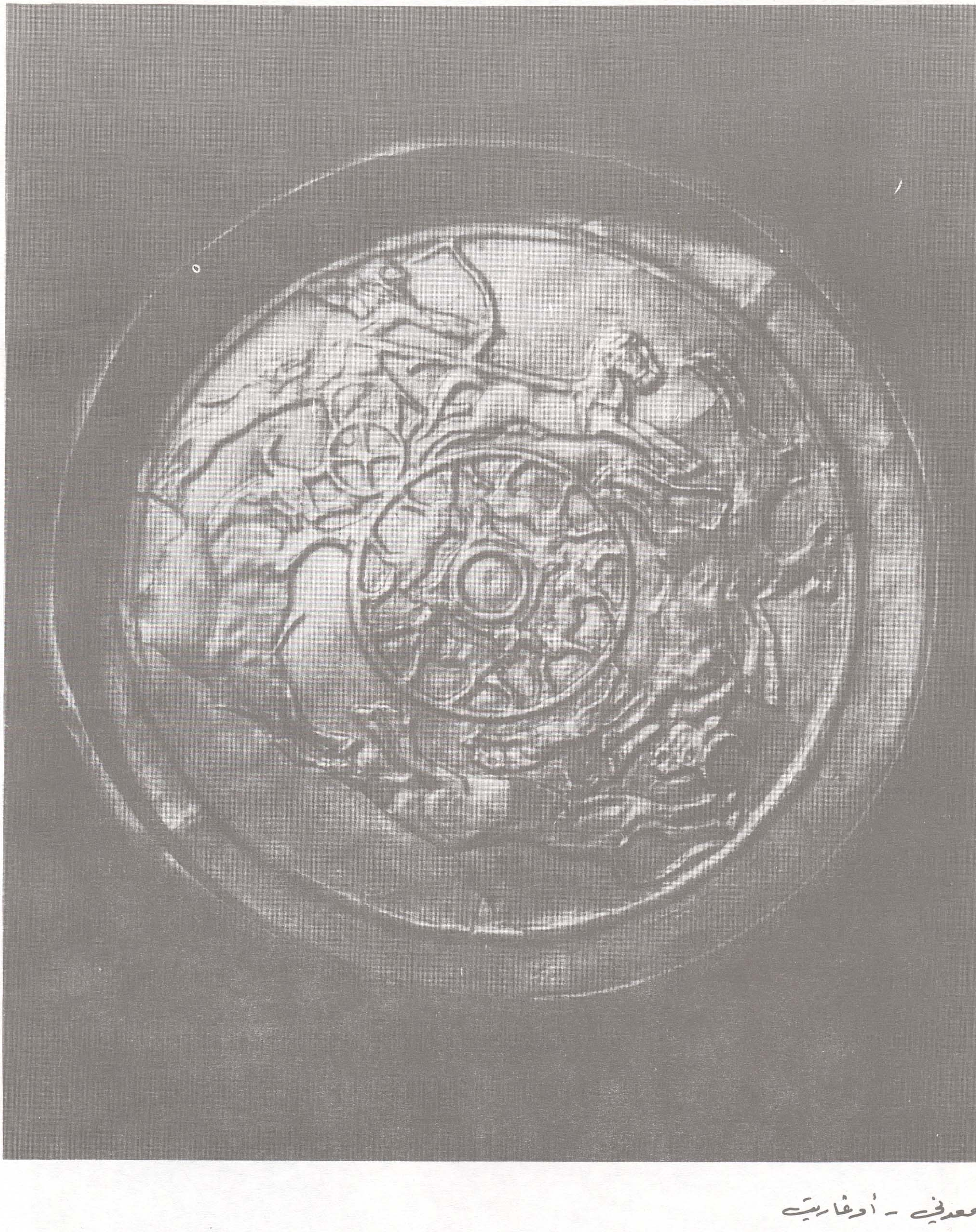


رأس من العاج - أوغاريت





رأس من تدمر



إناء معدني - أوغاريت

كانت الأشكال الحيوانية وجمجمة الثور، التي كانت تصور بالشكل الطبيعي والتجريدي.

في الألف الثالث والثاني قبل الميلاد، كانت ماري (تل الحرير) الواقعة على الفرات الأوسط، قرب بلدة البوكمال، مدرسة للفن المشرقي القديم، وبخاصة في فن النحت على الحجارة، وفن النقش على الاختام،

والرسوم الجدارية، وتنزيل الصدف، فأبدعت الأعمال الرائعة المميزة في كثير منها بزخارف هندسية وحيوانية ونباتية، وقد تحولت أشكالها الى زركشة شبيهة بزركشة الثياب (البروكار)، ومن ابلا (تل مرديخ) وأوغاريت (رأس الشمره) وصلتنا نماذج متنوعة وغنية تدل على جودة عالية وصل اليها الفنان في المشرق العربي القديم، في مجالات الحفر والتنزيل والتطعيم والنحت وغيرها..

عندما جاء اليونان والأتروسكيون والرومان والبيزنطيون، الى المشرق العربي القديم، تعرفوا على هذه المبتكرات والفنون المعمارية والزخرفية فأعجبوا بها واقتبسوها، وكانوا وسطاء بين العرب القدماء، وبين العرب المحدثين بناة الحضارة العربية الاسلامية، وساعدوا بشكل أو بآخر على نقل الكثير من العناصر المعمارية والزخرفية المتطورة قليلاً، أو كثيراً عبر العصور.

في الواقع، إن العرب المسلمين لم يتعرفوا على آثار هذه الحضارات القديمة التي انقرضت قبل ظهور الاسلام بقرون، لكنهم كانوا على تماس مباشر مع فنون وسيطة (يونانية، رومانية، بيزنطية. ساسانية)، أفادت من الأولى قبل انقراضها، واقتبست عنها بطريق مباشر أو غير مباشر...

وتابع فنان بلادنا مسيرته الفنية الحافلة بالعطاءات والابداعات، المعبرة عن رقي وتطور وخلق متجدد، ويمكننا القول، ونحن نتحدث عن فنون الزخرفة في العالم الاسلامي، إن الكثير من فنون الزخرفة، وجدت آثارها في مواقع عديدة من بلادنا، وكانت معروفة بشكل أو بآخر قبل الاسلام، وبعضها ظهر لأول مرة في العصور الاسلامية.

لقد ورث الاسلام فنون البلدان التي فتحوها، وتأثر الفنانون المسلمون بالأساليب الفنية، التي كانت مزدهرة في بلاد الشام ومصر وبلاد ما بين النهرين وبيزنطة، ولكنهم ما لبثوا أن أفرغوها في قالب متجانس متناسق، فظهر هذا الفن الأصيل بكل أبعاده وقيمه الروحية والجمالية، وجاء ليختزل مراحل عديدة من تطور الفن في حضاراتنا القديمة،

وقامت في العالم الاسلامي طرز وأنماط ومدارس وأساليب فنية، كانت تتطور بتطور العصور، وتتأثر بالأحداث السياسية والاجتماعية، وكانت الفروق بين هذه الطرز الفنية المختلفة، أظهر ما تكون في العمارة، لأن فن البناء أكثر اتصالاً بالأقاليم التي نشأ فيها، بينما كان تبادل العناصر الفنية، وتأثير بعضها ببعض أسهل في ميدان الفنون الزخرفية، وكانت هذه الفنون تنتقل من بلد الى آخر عن طريق التجار، وارتحال الفنان والصانع، وقد مال الفنان المسلم في كل بلد الى نوع معين من الطرق الفنية بحكم طبيعة أرضه، وتوفر المادة الخام فيه، فاستخدم الطابوق في أحداث أشكال زخرفية يظهر أكثر ما يظهر في العراق وايران، واستعمل الفسيفساء لاسيما الزجاجية منها، في البلاد التي برعت في صناعة الزجاج، وبخاصة البلاد التي كانت خاضعة للاحتلال البيزنطي، ثم فتحها العرب المسلمون، ويتمثل ذلك أروع ما يتمثل في العمائر الاسلامية الأولى في بلاد الشام، أما التكسية بالجص المزخرف بالألوان المائية (الفريسكو)، أو المزخرف بالحفر فقد عرف في البلاد الاسلامية كافة، واستعملت المقرنصات بشكل واضح في بلاد المغرب العربي، والأندلس بعد الاسلام، واستخدم القرميد الخزفي (القاشاني)، الذي كان من أحب وسائل وطرق الزخرفة في ايران والعراق قبل الاسلام وبعده.

وقد تجلت قدرة الفنان العربي المسلم في تطوير العناصر المقتبسة وتحويرها، واستخدامها بأسلوب مختلف، يتفق مع الدين الجديد والثقافة الجديدة، كما تجلت في التوفيق بين العناصر المستوحاة من مختلف الأماكن، من أجل تكوين عمل فني جديد يميزه من يراه عن كل ما سبقه من أعمال فنية، وكان هذا في دورا التأسيس خلال القرن الأول الهجري، أما بعد ذلك فقد راح الفنان يبتعد عن الأصول التي أخذ منها كلما تقدم الزمن، وكلما استمر التعديل والتجديد، حتى زال التشابه بين العناصر المعمارية



ماري - أورنينا راقصة المعبد



ماري

والزخرفـيـة، في الفن العربـي الاسلامي، وبين مثيلاتها في الفنون السابقة للاسلام.

لقد قام هذا الفن في العصر الأموي، فكان هذا الطراز العربي الأصيل، الذي ظهر بزخم وقـرة في القرن السابع الميلادي، أول الطرز والمدارس في الفن الاسلامي، وكانت السيادة الفنية فيه للفنيين العرب السوريين، الذين قام على اكتافهم هذا الطراز الذي نقله الولاة والقواد وأتباعهم الى سائر البلدان العربية والاسلامية، على يد الصناع والحرفيين الذين كانوا يستقدمونهم من بلاد الشام ومصر، إلى تلك الأقاليم والأمصار، فكان هـذا الفن الجميل الخالد الذي يعكس بقوة جوانب رائعة من ابداعات الأمة الاسلامية، ويعبّر عن حسّها الجماعي المتوارث منذ آلاف السنين، هذا الابداع التراثي المتنوع في المكان والزمان، القادم من أعماق الوجدان الشعبي، لأمة عرفت كيف تبتكر وتطور في فن من أجمل فنون العالم.

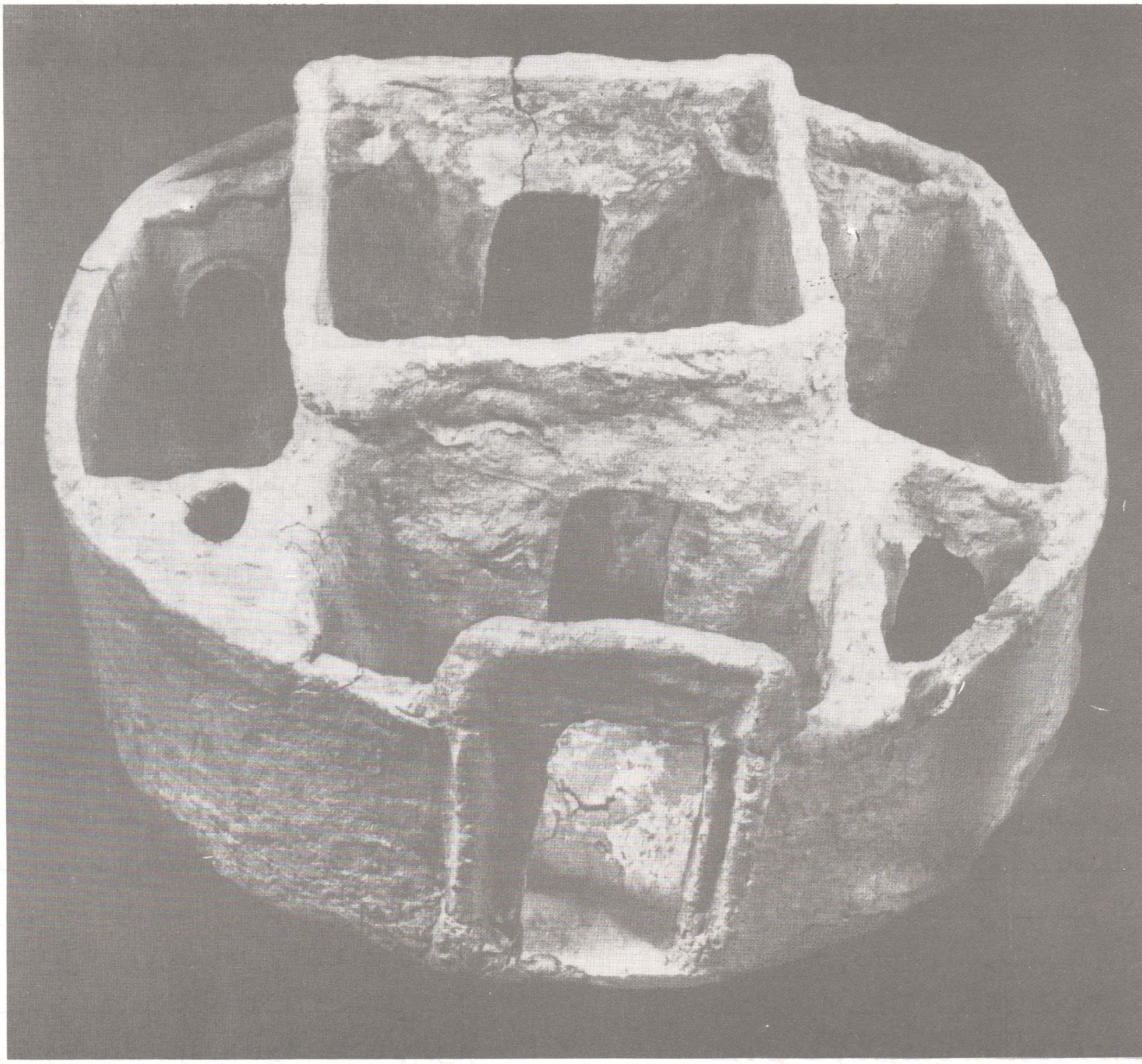
إن كل من كتب وأرخ لفن الزخرفة في العالم الاسلامي، يعجب ويدهش لنجاح العرب في فرض الطراز الأموي، ثم الطراز العباسي، على الامبراطورية الاسلامية كلها في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة، فقد أصابوا في ذلك توفيقا لايجاريه الا الاسكندر الأكبر، وخلفاءه في نشر الثقافة الهيلينية في ربوع الشرقين الأدنى والأوسط،

ولكن الاسكندر وخلفاءه كانوا يحملون إلى أجزاء امبراطوريتهم أساليبهم الفنية القومية، بينما كان العرب يؤلفون بين الأساليب الفنية المختلفة التي وجدوها في أقاليم امبراطوريتهم المترامية الأطراف، والشيء الذي لابد من الاشارة اليه أن طراز فن (الأرابيسك) كانت تتطور شيئاً فشيئاً بعضها من بعض بفعل التأثير والتأثر، وكان لهذا كله أكبر الأثر في التقريب بين الطراز الفنية المختلفة، ويشهد مؤرخو الفنون الاسلامية بأن أبسط هذه الطراز، وأقلها تعقيداً، وأعظمها اتزاناً، وأرفعها ذوقاً، وأبعدها عن الافراط، هي الطرز التي ازدهرت في بلاد الشام وكان الطراز العربي الأموي حلقة الاتصال بين الزخارف النباتية في العالم الكلاسيكي وما تطور عنها في الفنون الاسلامية.

إن استعداد الفنان العربي السوري للتأثير والتأثر، والأخذ والعطاء، مكناه من متابعة وتطور وابداع أشكال جديدة من فن الزخرفة في الحرفة العربية الاسلامية، وقد أفضى هذا في أواخر القرون الوسطى إلى أزدهار رفيع، طويل الأمد، وواسع الانتشار للابداع الفني السوري، وقد تحول وسط سورية في زمن احتلال الفرنجة لمدن الساحل السوري ملجأً للقوى الفنية، ثم أن التنقل الكبير، في مشاعل الحرفة الفنية، شجع على تبادل الخبرات والأحداث التاريخية الثلاثة الحاسمة في تاريخ سورية في أواخر القرون الوسطى، وهي: احتلال المغول لسورية عام (١٢٦٠/ ٦٥٨هـ)، واستيلاء تيمرلنك على دمشق عام (١٤٠٠/ ٨٠٣هـ)، ودخول العثمانيين سورية بدءا من عام (١٥١٦م/ ٩٢٢هـ)، لم يؤثر الا بشكل محدود على الفنون الحرفية والزخرفية السورية، بل على العكس من ذلك، فقد ساهم فنانون سوريون بعد هجوم المغول، مساهمة أساسية وهامة في تطور العمارة وفنون الزخرفة في مصر، وظلت سورية تتابع عملية التطور والابداع الفني حتى بعد اجبار تيمورلنك الصناع السوريين على القدوم الى سمرقند، وبعد اجبارهم على القدوم إلى استانبول من قبل السلطان سليم الأول...

إن سورية بما عرفت به من تاريخ طويل يعود إلى عصور موغلة في القدم، تقدم نموذجاً هاماً لتعاقب الحضارات والفنون التي مرت على أرضها، وأبدعها الانسان العربي وبخاصة في العصور العربية الاسلامية، وتحديدا في زمن الأمويين الذين بلغت سورية في عهدهم أوج حضارتها، وأصبحت دمشق عاصمة امبراطورية عربية مسلمة متألقة، زاهية بفنونها وحرفها، فكان أن ازدهرت في هذه البلاد فنون الزخرفة المختلفة، وصناعة المنسوجات والأقمشة الموشاة، والأدوات المعدنية والزجاجية، والسيوف الدمشقية المزخرفة والمرصعة بالحلي النفيسة، وقد تركت هذه الفنون المتطورة آثارها في الفن زمن العباسيين، والفاطميين، والأيوبيين، والمماليك، والعثمانيين، كالزجاج المركب من ملاط مثقوب، والأعمال الخشبية المتنوعة، والبرونز المطعم بالذهب، وقناديل المساجد المصنوعة من الناس المنزّل بالمينا، والحفر على الرخام والجص، والتنزيل النباتي، والأغباني والدامسكو، والقاشاني، والخزفيات وغيرها.

لقد كانت الفنون تتطور في كل اقليم من الأقاليم الاسلامية، تطوراً لا يفقدها كل صلتها بماضيها، ولكنها تخضع لكثير من القواعد التي سنّها الدين الاسلامي الجديد، أو التي كان ينقلها العرب من بلد إلى آخر من بلدان العالم الاسلامي، وبعد أن امتزج العرب بأهل البلاد التي فتحوها، ونتيجة للاختلاط وتلاقح الأفكار، نشأت فنون متشابهة في جملتها، يمكن تمييزها عن غيرها من الفنون الأخرى، ولكنها تتباين في تفاصيلها، وهكذا قامت في العالم الاسلامي الطرز، والمدارس الفنية، المتأثرة بتطور العهود والأحداث السياسية والاجتماعية، وكان تبادل العناصر الفنية، وتأثير بعضها ببعض واضحاً وجلياً في كثير من المعالم والمراد، وبقي هذا الفن على الرغم من كل ما مرّ عليه من أحداث وتطورات، فناً اسلامياً يسهل تمييزه عن سائر فنون العالم الأخرى، ويحمل خصائص عامة، اتصف بها في مجالات العمارة والزخرفة وهي التنويع ومراعاة التناظر وشمول الزخرفة، وتغطيتها لكل فراغ، وتجنب تصوير الانسان والحيوان،



تل الحريري

لاسيما في المباني الدينية، والتعويض عن ذلك بالمواضيع الزخرفية، النباتية والهندسية، ومشاهد الطبيعة.

إن هذه الخصائص العامة، أعطت للفن الاسلامي شخصيته المميزة عبر التاريخ، وجعلت نتاجه طابعاً عاماً موحداً، ومما يؤكد هذه الوحدة أننا نستطيع التعرف على نتاجه أينما صادفناه، بسهولة ويسر، سواء شاهدناه في سورية أم في مصر أم في العراق وايران أم في الأندلس، سواء كان النتاج منفذاً في القرن التاسع الميلادي، أم قبل قرن مضى، ويثبت هذا الفن أنه ليس مجرد زخارف ومنمنمات، بل فن له أبعاده وآفاقه الواسعة في كثير من فكرنا الديني، الفلسفي، وتقاليدنا، الاجتماعية، وموروثنا الثقافي، إنه اختزال لمراحل عديدة من تطور الفن في حضارتنا العربية الاسلامية، وله الأثر الكبير في تهذيب الشعوب وصقل مشاعرها، وتنمية ذوقها، وترقية آدابها ورفعة شأنها.

لقد ذكرنا سابقاً، بأن فنون الزخرفة قد عرفت قبل الاسلام، ضروباً كثيرة من الرسوم الهندسية، ولكن هذه الرسوم لم يكن لها في تلك الفنون شأن خطير، وكانت تستخدم في الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف، أما في العصور الاسلامية، فقد أضحت الرسوم الهندسية عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة، والشاهد أن الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا وانتشاراً في الطرز التي ازدهرت في بلاد الشام ومصر، منها في سائر الطرز الاسلامية.

العنصر النباتي في الزخارف الاسلامية تأثر كثيراً بانصراف الفنان المسلم إلى الاستيحاء من الطبيعة، وتقليدها تقليداً صادقاً أميناً، فكان يستخدم الجذع، والورقة لتكوين زخارف تمتاز بالتكرار والتقابل والتناظر، وتبدو عليها مسحة هندسية جامدة، تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الاسلامية، وقد بدأ ظهور هذه الزخارف بشكل جلي وواضح في القرن الثالث الهجري، القرن التاسع الميلادي، فنراها في الزخارف الجصية التي تغطي الجدران في مدينة سامراء في العراق، وفي مصر خلال العصر الطولوني، وتطورت هذه الزخارف في العصر الفاطمي، حتى بلغت بعد ذلك غاية أهميتها، وروعتها في العالم الإسلامي في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.

وقد أتقن الفنان المسلم زخارف نباتية أخرى غير (الأرابيسك) تتكون من جذوع نباتية، وأزهار، وأوراق تختلف في دقة تقليد الطبيعة بحسب العصور والأقاليم، ونلاحظ في ايران منذ نهاية القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي، أن، الموضوعات الزخرفية النباتية كانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة، وكان ذلك بتأثير من الفن الصيني، الذي تسربت بعض أساليبه إلى الفن الاسلامي، على يد المغول في ايران ثم انتشرت من ايران إلى غيرها من الأقاليم الاسلامية، كما نراها في بعض المذكوكات المصنوعة في سورية ومصر، وعلى الخزف والقاشاني المصنوع في سورية، وبلاد الأناضول في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧).

عند دراسة واقع الحرف في سورية، نقول بثقة إن تأثير الماضي المزدهر، مازال ظاهراً بجلاء في فنون وأساليب فن عريق، وما زالت هذه الفنون الأصيلة، حافلة بالزخارف والموضوعات الفنية، تملأ البصر وتبهج الخاطر، وحرفيو هذا الفن يمارسون عملهم في العديد من المدن السورية، في دمشق وحلب وحماه وحمص والرقة وغيرها، وهم على درجة عالية من الوعي والثقافة والدقة والتنظيم، أقاموا أسواقاً ومشاغل تخصصية لهم في العديد من المناطق، وقد تعلم أكثرهم فن الحرفة من والده أو معلمه، بدون أي تعديل أو تحريف، والشيء الذي اختلف تلك الروح الفنية الأصيلة، التي ابتعد عنها شيئاً فشيئاً، مع تطور أساليب الحياةو وارتفاع أجور اليد العاملة الماهرة ولجوء أبناء الحرف التقليديين، إلى الحرف الحديثة ذات المردود الاقتصادي الأكبر، فدخلت الآلة الحديثة إلى مشاغل الحرفة، واستعملت مواد أولية صناعية، مشابهة للمواد الطبيعية، وقد أدى ذلك إلى تفاوت المستوى الفني بشكل عام، وباتت بعض الحرف اليدوية التقليدية الشهيرة، على وشك الأختفاء مثل: صناعة البروكار، والانسجة الحريرية المصنوعة بالنول، وصناعة الآلجة والحطة، وحياكة الكليم، وتراجعت فنون الرسم على الخشب والحفر والفسيفساء، والتطعيم بالصدف، والزخرفة والتلوين، والنحاس المشكل والمنقوش والمحفور، والمرصع والمفرغ، والمقصب (بالذهب والفضة) والحديد الزخرفي، والمجوهرات الذهبية والفضية، والزجاج المصنوع بالنفخ والمسكوب، وترصيعه بالفسيفساء، وأواني الخزف الفنية- وشغل القصب وقش القمح وورق النخيل وغيرها.

واعتقد أن هذا الواقع لا يختلف كثيراً عن واقع الحرف في أكثر بلداننا العربية والاسلامية، فكلنا، كما يقول الشاعر العربي «في الهم شرق» والشعار الذي ترفعه الندوة وندعو اليه وهو [إحياء وحماية التراث التقليدي للعالم الاسلامي] يدعونا إلى القول بأن تراجع هذه الفنون العريقة، كان بسبب تأثير الفنان المسلم بالأساليب الفنية الغربية، باستعماله بعض الوسائل الصناعية الأوربية،



قلعة حلب

والاقبال على إنتاج كميات وافرة من المصنوعات، إنتاجا رخيصاً لاغراق السوق، ، ارضاء الساح.

كل ما نرجوه أن نجد في أهداف ندوتنا وغاياتها، السبل الكفيلة، بتطوير مراكز الفن الحرفي في عالمنا الاسلامي، وأن نعمل معا من أجل احلاله مكانة هامة في اقتصاد بلادنا، والعودة الى منابعه، نستمد منها ونفيد ونطور ونرتقي.

فناننا العربي المسلم حمل الأمانة جيلا بعد جيل، ونجد من الواجب علينا، أن ندعو الى حمايته، ونعمل على تطوير فنه، وضمان استمراريته ليستمر بتلبية احتياجاتنا الحضارية العصرية، من فنون وابداعات متجددة، تحمل في مضامينها تراث الماضي، وجدلية العلاقة بين حركة الخط واللون والمساحة الضوئية، وبذلك نعيد الاعتبار لفن [الأرابيسك] بما يتفق والرؤى العلمية والتاريخية الواعية

للحرفة وفنونها، وهذا ما اجتمعنا من أجله، ونسعى اليه.

مصادر البحث:

١- الفنون الزخرفية الاسلامية في المغرب والأندلس، تأليف د، محمد عبد العزيز مرزوق نشر: دار الثقافة بيروت.

٢- الفن الاسلامي، تاريخه، خصائصه، تأليف: د. محمد عبد العزيز مرزوق - بغداد ١٩٦٥.

٣- تاريخ العمارة والفنون الاسلامية، تأليف: أحمد عبد الجواد، الجزء الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.

٤ العمارة الاسلامية، خصائصها، وآثارها في سورية، تأليف: د. عبد القادر ريحاوي، اصدار وزارة الثقافة، سورية ١٩٧٩.

٥- العمارة في الحضارة الاسلامية، تأليف د: عبد القدر ريحاوي، اصدار مركز النشر العلمي- جامعة الملك عبد العزيز، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

٦- الآثار السورية، مجموعة أبحاث ودراسات أثرية وتاريخية، تأليف مجموعة من العلماء العرب والأجانب، اصدار دار الطبع والنشر (دار فورفيرتس) للطباعة فيينا- النمسا، ١٩٨٥.

٧- المدينة الاسلامية، تأليف د: محمد عبد الستار عثمان، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٨، الكويت.

٨- الآثار الاسلامية في مدينة دمشق، تأليف: كارل ولتسنجر وكارل واتسينجر، تعريب عن الألمانية قاسم طوير، تعليق عبد القادر ريحاوي.

٩- فن العمارة في صدر الاسلام، تأليف: م.ك كريزويل، المجلد الأول، طبعة نيويورك ١٩٧٩.

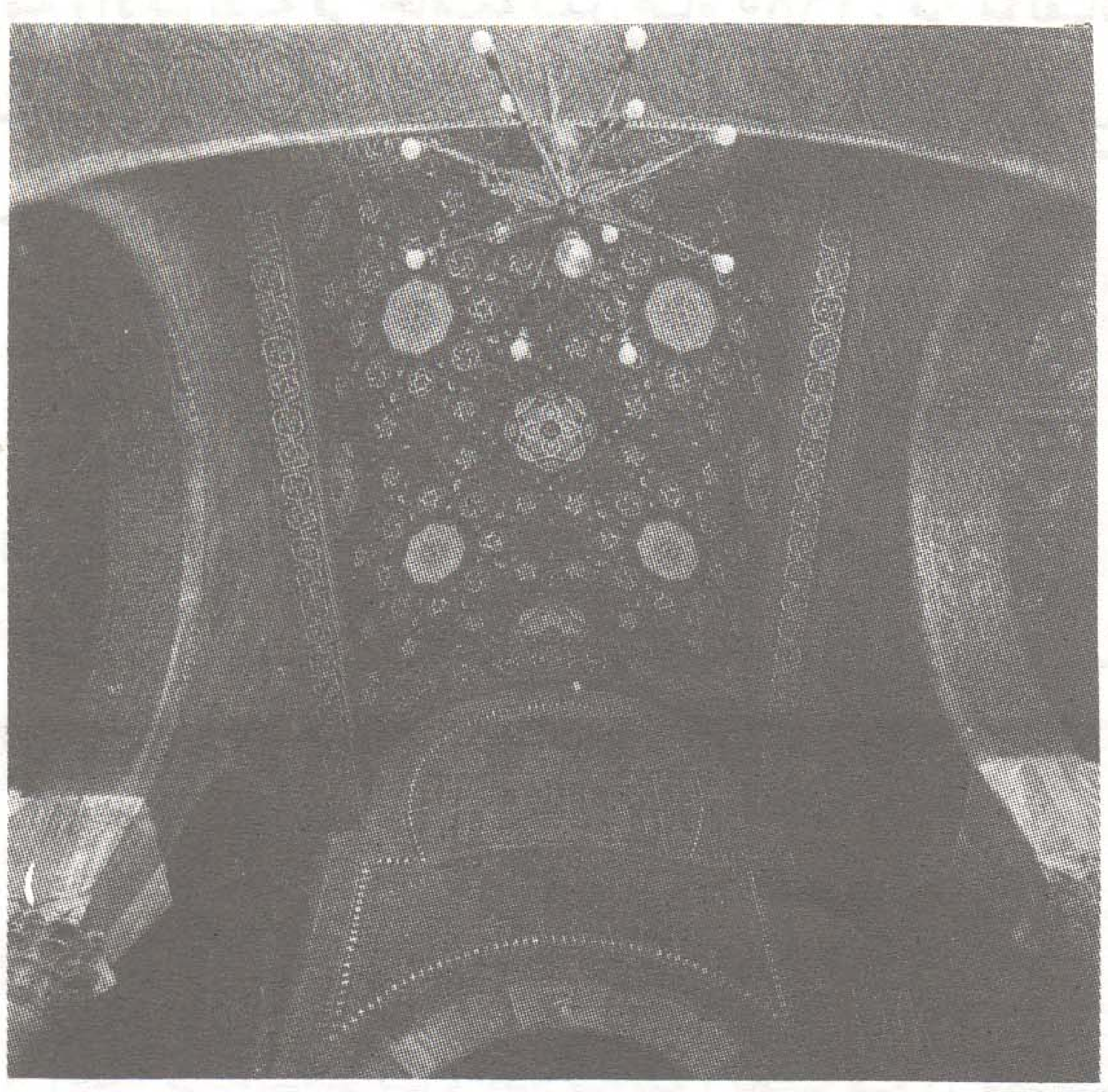
١٠- فيفساء الجامع الأموي الكبير بدمشق، دراسة بقلم: علي القيم، مجلة المعرفة السورية. ١٩٩٢.

١١- الفن الاسلامي، تأليف جورج مارسيه، ترجمة د. عفيف بهنسي، دمشق ١٩٦٨.

١٢- الأعمال الكاملة للدكتور زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١.



قصر العظم - تحف زجاجية شعبية



سقف الجامع الأموي

١٣- تراث الاسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة د. زكي محمد حسن، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

١٤- القصور الأموية وزخارفها في عهد الأمويين، دراسة د. عفيف بهنسي، مجلة الحوليات العربية السورية، ١٩٧٥.

نمو الأرابيسك

لماذا نشأ الأرابيسك في مهد الحضارة العربية الاسلامية

نبيل فتحي صفوة

دكتوراه في الفنون الاسلامية والاثار من كلية الدراسات الشرقية والافريقية في جامعة لندن عام ١٩٨٥ . من مؤلفاته العديدة نذكر: كتاب فن القلم، خطوط الفترة من القرن الرابع عشر حتى القرن التاسع عشر

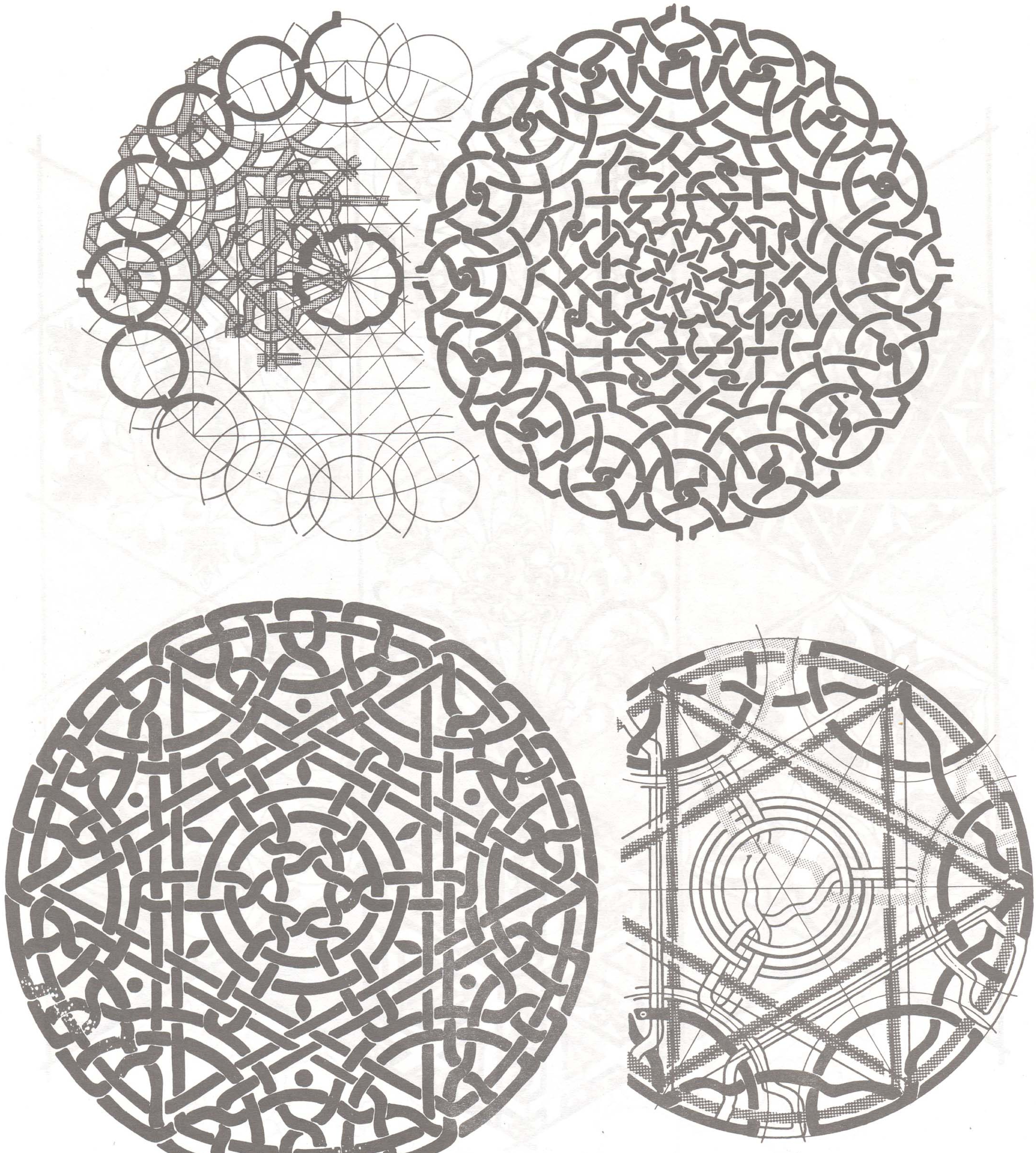
نمو الارابيسك:
لماذا نشأ الارابيسك في مهد الحضارة العربية الاسلامية؟

إن معظم القرّاء في الشرق الاسلامي اليوم، والى درجة أقلّ في الغرب، إذا كانوا يعرفون كلمة [الارابيسك] التي تمثل فنّ الزخرفة العربية، فليست لديهم سوى فكرة غامضة، وغير متناسقة عن معنى هذه الكلمة، يضافُ إلى ذلك أنه، حتى اولئك القليلون الذين اطلعوا على المؤلفات العلمية المتيسرة لكبار المستشرقين والمستعربين، ما زالوا يجهلون أكثر الاساليب الخلاقة التي تلازمها، وأن فكرة (الارابيسك) تمثّل احدى العطاءات المهمّة والشاملة للفن في العالم، وأنها تمثل أعلى درجات الجماليات الاسلامية.

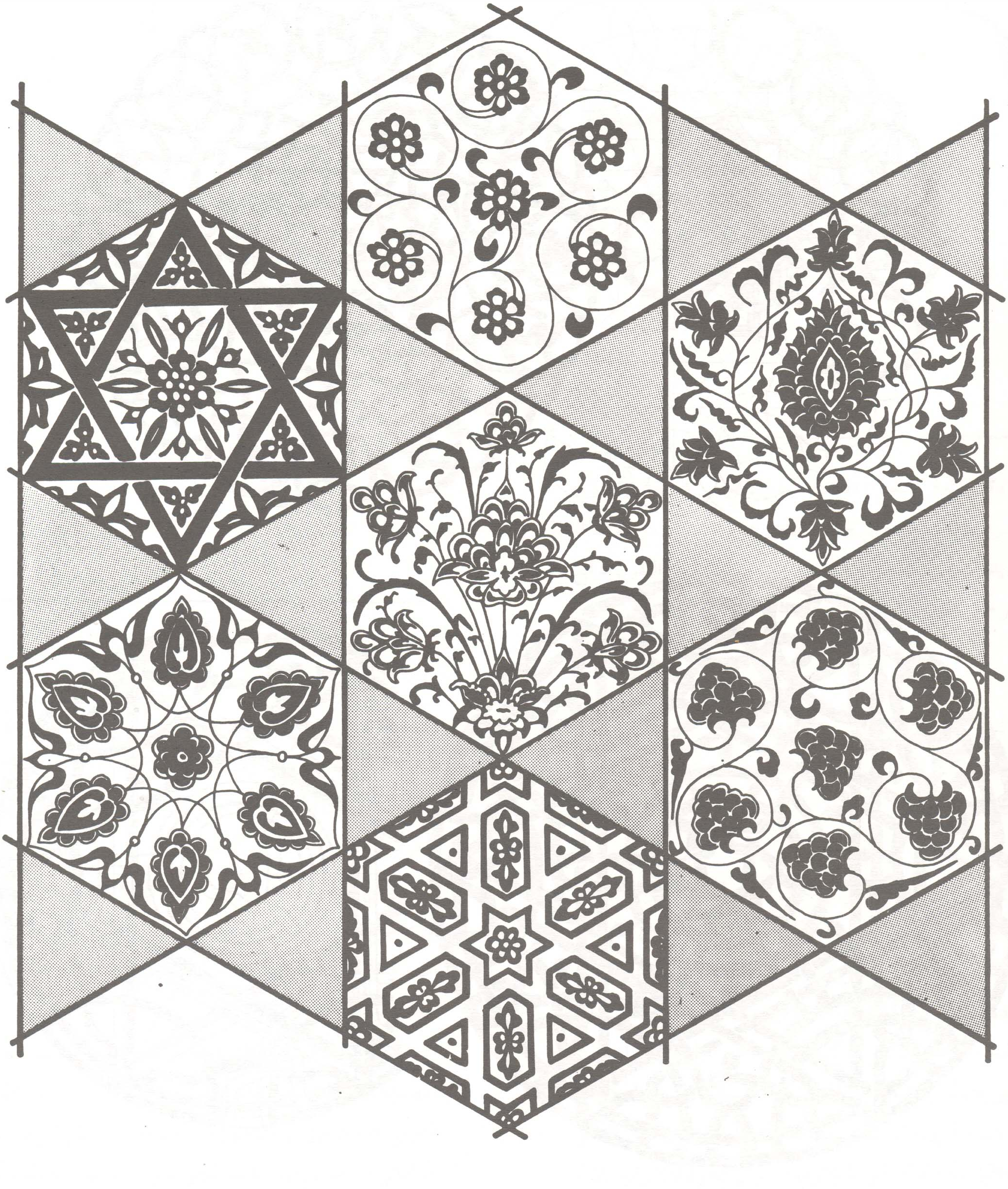
ولنا أن نتساءل لماذا هذا الوضوح، والصفاء المبدع في خلق زينة، ذات اسلوب عديم المثال، قد تولّد في ثقافة ودين فنّهما الصحيح، كما قيل، إنما هو اتقان اللغة دون فنون الرسم والنحت، وإن [«فن الكلام أو اللغة»] هو الفن الحقيقي للعرب؟

ويمكن أيضاً التساؤل كيف حدث لهؤلاء المسلمين القُدامى ذوي العقول (العلمية- الاتجاه) أن يتمكنوا من خلق شكل فنّي ألهم وأثار جماعات عرقية مختلفة كل الاختلاف في أنحاء العالم فوقعت تحت تأثير سحره؟

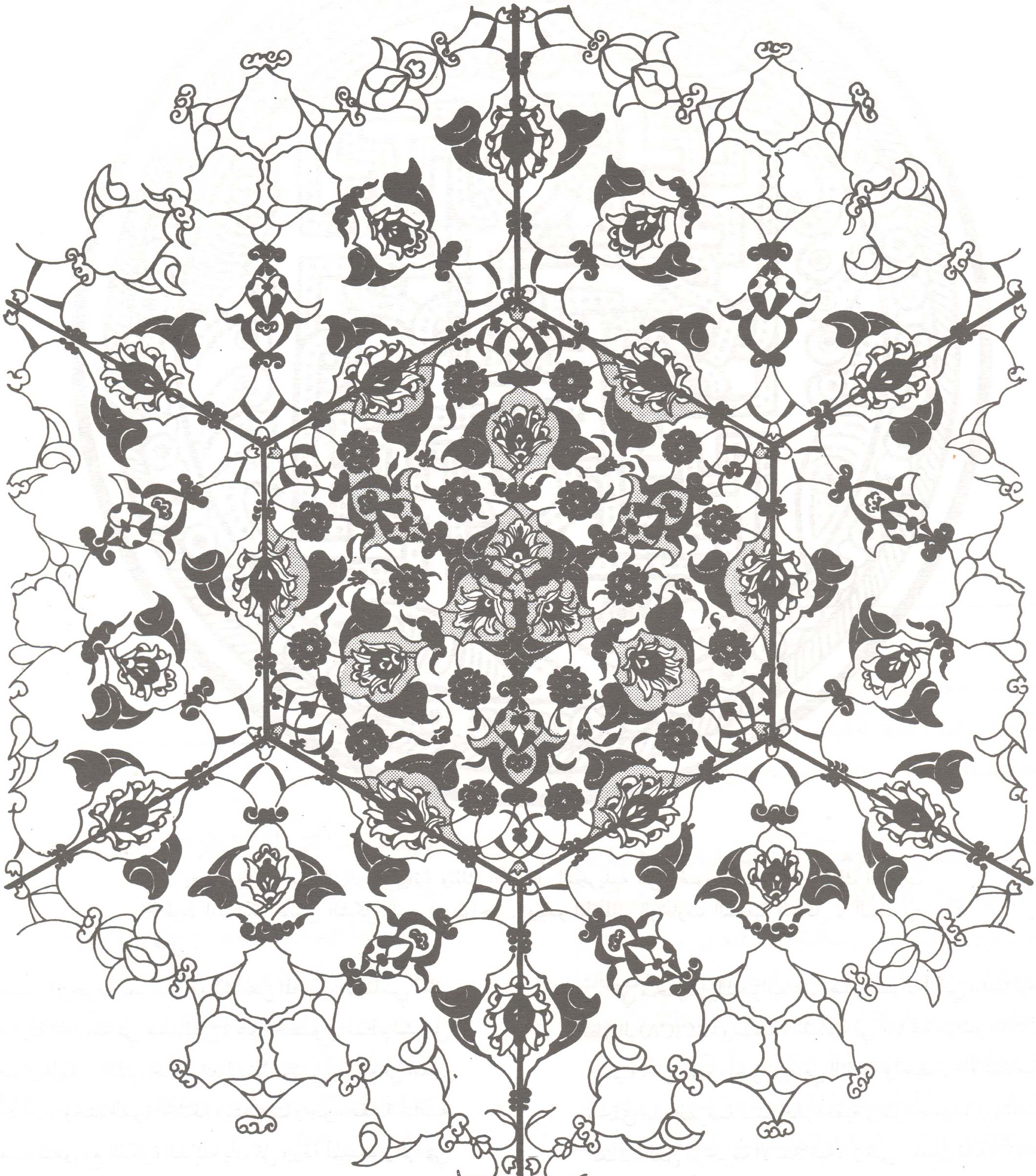
اننا نحاول في هذه الدراسة أن نعيد بناء الصلة المهمة المهملة بين الاسلوب القوي لفن الزخرفة العربية والفكر العربي الاسلامي، إن التطور المتناغم من الحقيقي إلى ما فوق الواقعي، والتدرج بعد ذلك نحو الخيالات الفكرية المجردّة، وفّر لأهل الفن المسلمين، ما يمكن أن نسميه [«سلطة طبيعية»] على فنّ الزينة، مما لم يتَح لغيرهم أن يبلغوه، ولو أن هؤلاء قد طمحوا إلى تحقيقه بصورة طبيعية وبشعور خفي، إن هذا الغزو



زخارف تبدو معقدة الخطوط . اخذت الأشكال العليا من صفحات مخطوطة أما الشكل السفلي فقد نقش في سطح آنية برونزية . والشكلان يعتمدان على الرسم مسدس الزوايا أو مثمنها محاطة بدائرة من الأشرطة المتشابكة في هيئة زهرة .



بلاطات آجرية مسدسة الأضلاع ملونة بالأزرق وبالأبيض . تحيط بها بلاطات باللون التراكوزي . مسجد في ادرنه ، تركيا ـ القرن الخامس عشر .



بلاطة آجرية مسدسة الشكل ، استخدمت كوحدة مكررة



: يصبح التمييز بين الزخرفة النباتية وتلك الأشكال التجريدية أقل وضوحاً عندما تمتزج تلك النباتات بالخطوط المتشابكة ضمن الشكل الزخرفي الواحد . وتبدو لنا تلك الزخارف السعفية الشكل ، الساسانية الأصل ،

لتحسين الزخرفة العربية ، قد نشأ عن المطلب الاساسي لكل محاولة ناجحة في هذا الفن ، هو الخضوع المنظم لشكل محتوى الهدف الذي حاول الفنّان الاسلامي بلوغه في اتقان الزُخْرُف ، وهذه القوة الخلاقة استلزمت وجود عقلية خاصة منغمة تتفق مع الفكرة القائلة بأن كل ورقة للشعور الإلهي المتنامي إلى ما لا نهاية ، إن فن الزخرفة العربية لم يكن لدى الفكر الاسلامي ، سوى مظهر للأسلوب المتنامي أبداً للجمال في الغالم المشعور .

في محاولتي للجواب على هذا السؤال أراني مديناً لبعد نظر الـ (RCICA) ومهمّتها القياديّة في معالجة موضوعات لها أهميتها الواسعة والجوهريّة في الثقافة والحضارة الاسلاميّة ، وخلق هذه الفرصة لنشر فكرة نقيّة ونظرة جديدة في الصفة العالمية لفن الزخرفة الاسلاميّة ، وانني ، لعلى ثقة ، أن هذا سيجد اهتماماً كبيراً ، ويساعد على تنشيط أفكارنا ، وإلهام عقولنا ، لانجازها السامي النبيل ، وهو البحث عن الكرامة الأدبية للجمال- مما يرفع الانسان إلى أعلى مراقي السموّ .

فنون الزخرفة «الأرابيسك» كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي

صفوت كمال _

أحد رواد حركة الفلكلور المصرية والعربية المعاصرة، يعمل أستاذاً غير متفرغ بالمعهد العالي للفنون الشعبية. له العديد من الدراسات والبحوث والكتب، ووضع مناهج بحث وأساليب جمع ودراسة موضوعات الابداع الشعبي.

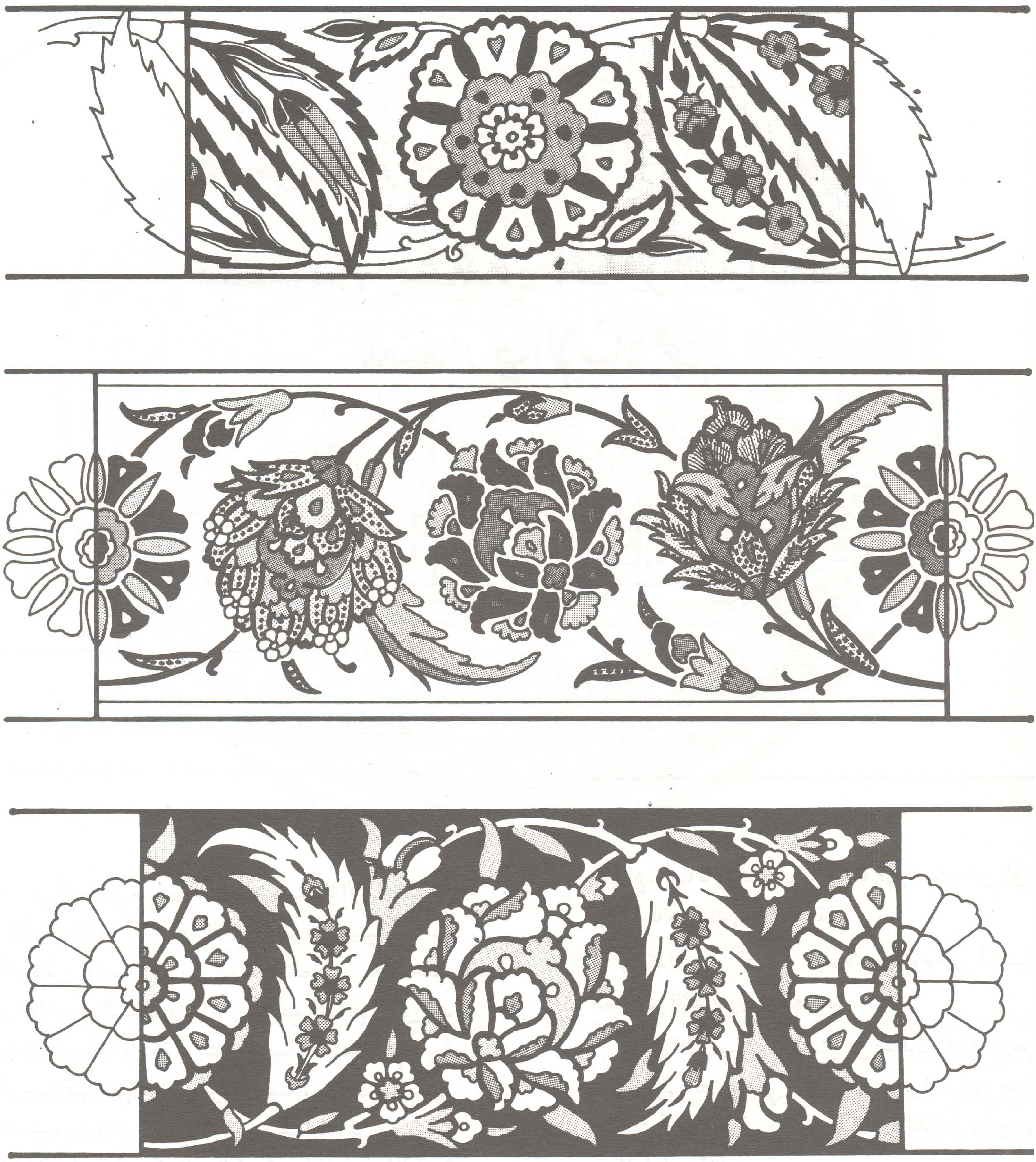
من أجمل ما تزهو به الحضارة الإسلامية فن (الأرابيسك)، ذلك الفن الذي يعتبر فناً عربياً إسلامياً أصيلاً، يعتمد على رشاقة الخط العربي، واستخدام وحدات من النبات والازهار والغصون، في تكوينات متعانقة حينا، باسقة أو ممتدة ـ أحياناً ـ منطلقة في حرية أو متلاقية في حيوية الرؤية الجمالية للفنان العربي المسلم، وارتباط الفنان المسلم بمعتقده الديني، وإدراكه لإنبثاقة الحياة في مكونات الطبيعة، بما تحمله لنا الطبيعة من تصور بديع لقدرات الخالق.

ويتمثل أول أشكال الزخرفة في الإيقاع، أو بالأدق كما يقول [تيتوس بوركهارت]، أنه نقش بصرى للإيقاع، أما ثاني أشكال الزخرفة فهو عبارة عن بلورة روحية لما هو كائن في الطبيعة.

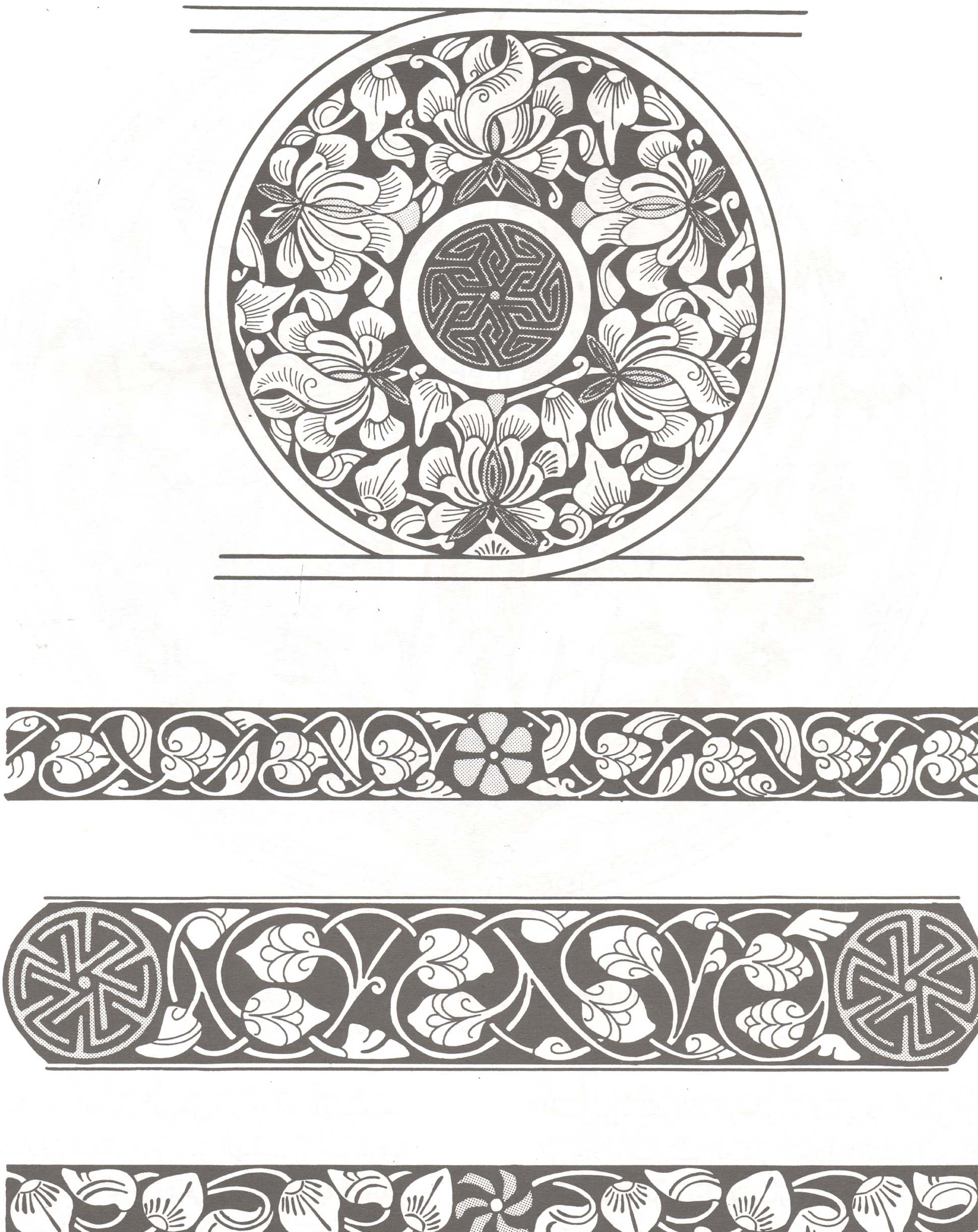
وهكذا نجد أن التعبير الإسلامي يقوم على أساسين هما حس الإيقاع وروح الهندسة.

إن فن (الأرابيسك) المتمثل في أشكال النبات، يعود تاريخياً إلى الصور التي يبدو عليها شجر الكروم، حيث تتشابك أوراقه، وفروعه، وتلتف، وتتداخل بما يوحي بشكل لولبي[١٢].

وتتلاقى في فنون الزخرفة الإسلامية أشكال الرؤية الجمالية الفنية للطبيعة، مع مهارة الفنان المسلم في تحوير أشكال الطبيعة، وعناصرها النباتية المتناسقة، مع ما



: زخارف من اللفائف النباتية التقليدية تمثل الزهور وأوراق الساز . وهي من خصائص الزخرفة المعروفة في انتاج ازنيك أيام العهد العثماني . بلاطات آجريت لتزيين الهوامش مرسومة وملونة بالأزرق الفاتح والغامق وبالأخضر وبالأحمر القرمزي . تعود للنصف الثاني من القرن السادس عشر .



: ان زهرة اللوتس أهم عنصر زخرفي في الفن الزخرفي الإسلامي قبل العهد العثماني . زخارف مكفتة بالفضة والذهب فوق محبرة تعود للقرن الرابع عشر ، مصر .



: شكل زخرفي يتميز بعناصره الموزعة بشكل متناظر . وتبدو الورود والزنبق الملونة بالألوان الطبيعية لهذه الزهرات . ازنيك ، تركيا ، القرن السادس عشر .

يقدمه الإنسان من تصور تجريدي للوحدات الهندسية، حيث يتلاقى الفكر الرياضي الهندسي، مع الرؤية التجريدية لمكونات الوجود، في وحدة تكاملية تتحقق في أشكال زخرفة العمارة الإسلامية بشكل متميز وحدة تكاملية فنية، يعبر بها الإنسان الفنان المسلم، حيث يتحد النظر العقلي المجرد، والعمل التطبيقي الملموس، في تكامل فني، يجمع بين التأمل الروحاني والإدراك المحسوس، لمكونات الوجود، كما يرقى بالحس الإنساني من خلال التفسير العقلي للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة، بل وبين الإنسان والكون ككل، من خلال التفسير العقلي لمكونات الوجود، مما هو كامن ومدرك، وما هو ظاهر ومحسوس، ومن خلال تلك العلاقة القائمة في تناغم وتناسق واتساق، يعطى الفنان للعمل المعماري سمات فنية، تخرج به من إطار الكتلة القائمة



: أما في هذا الشكل فتبرز الرسوم المستوحاة من «الغابة الساحرة باسلوب الساز ، فبالكاد هنا نميز تلك الباقة من الزهور .

في الفراغ، إلى كتلة حية تموج بحيوية الفعل الجمالي والبناء الفني، في تواصل ثقافي بين المادة والإنسان، وبين الخبرة الفنية، وجمود المادة موضوع التعبير الإنساني، حيث تتحول الكلمة المنطوقة إلى تكوين تشكيلي جمالي، مثلما يتحول الشكل الهندسي من كونه تصوراً ذهنياً، إلى واقع ملموس، منقوش أو محفور، أو مخطوط أو إلى نحت مُجسد في كتلة زخرفية. حيث يتحول الزخرف إلى نغم محسوس، مثلما تتحول رموز الموسيقى المدونة، إلى أصوات مسموعة، أو كما يتحول الضوء الساطع إلى زخارف مرئية متحركة، من خلال تكوينات المشربيات، في حركة حية وتكوينات متغايرة مع حركة الضوء الطبيعي ودرجاته، أو إلى ظلال تتمايل مع حركة الضوء ككل، مثلها في ذلك حيوية اللون في انعكاسات النور







: نماذج تفصيلية لزخارف امتزجت فيها الأشكال السعفية والخطوط المتشابكة فوق أطباق خزفية وتبدو الأشرطة كفروع النباتات وغصونها المتعانقة .

وتنويعاته على تكوينات الزجاج المعشق، أو حينما ترقى الأدوات النفعية، من فخار، وخزف، وأنية زجاجية، أو معدنية، سواء كانت مزخرفة أم مكفته أو مطعمة بأحجار كريمة، أو غير ذلك من أدوات خشبية محفورة أو منقوشة، أو مطعمة بالصدف والأحجار الملونة، كريمة وغير كريمة، أو بالعاج إلى غير ذلك من نسجيات مرسمة، وسجاد وبسط وأبواب وبوابات من الخشب أو المعدن، إلى غير ذلك من فنون الحلي والمصاغ، بما يحمل كل ذلك وغير ذلك أيضاً من فنون الزخرفة والكتابات الفنية، بحيث تتحول الأدوات النفعية إلى قطع فنية ذات طابع جمالي خاص.

وتداخلت فنون الزخرفة، من واقع الاستخدام اليومي من الأدوات النفعية، مع فنون الزخرفة المعمارية في البيوت والمساكن، مع بيوت العبادة والأضرحة والمقابر، فتزين الجدران، وتضفي على الحجر الأصم نغماً، يعلن عن مهارة الفنان المسلم في التعبير عن ذاته فكراً ووجداناً، في تآلف وروحانية فنية متميزة، فتنطق العمارة الإسلامية بما حظى به الإنسان الفنان المسلم من مهارات خاصة في التعبير، وتقوم الوحدات الزخرفية، التي أبدعها الفنان المسلم، على فنونه المعمارية، بدور أساسي في عملية التحوّل من المحاكاة وتقليد مظاهر الطبيعة، إلى التعبير عن ذلك، من خلال تجريد الأشكال، لتكشف عن مكنون هذه الأشكال، ومضمون الأشياء في عالم التعبير الفني الإنساني، بحيث أصبح الفن الزخرفي الإسلامي هو الذي يميز العمائر الإسلامية عن غيرُها من طرز العمارة، وفنون العمارة غير الإسلامية، وحينما استلهم الفنان المسلم وحدات من الطبيعة والنباتات، استلهمها كمصدر من مصادر الالهام الفني في تشكيل وحداته الزخرفية.

حتى أصبحنا لا نستطيع تصور بناء، أو تعبير فني إسلامي عربي دون نقوشه الزخرفية المتميز، فالفنون الزخرفية هي محور فنون العمارة الإسلامية، كما أن وحدات الزخرفة الإسلامية ليست تصويراً مباشراً للوحدات التي استلهمها من الطبيعة، بل هي تعبير عن الطبيعة، بإعتبار [أنّ الفن هو لقاء بين عالم الطبيعة المحسوس، وعالم التصور العقلي الإنساني].

ويظهر ذلك بوضوح في التراث المعماري الإسلامي، بفنونه المتعددة والمتنوعة، حيث يكون التعدد والتنوع هو، في حد ذاته، ثراء فني وإبداع متميز، وأصبح فن الزخرفة ـ الأرابيسك ـ عاملاً رئيسياً ملازماً لتراثنا المعماري الاسلامي، فن له خصوصيته الحضارية، وبنيته الجمالية المتفردة، بين فنون العمارة الانسانية الحضارية.

وقد برع المسلمون، كما يقول د. ثروت عكاشة أكثر ما يرعوا في أربعة أشكال من الفنون: أولها (التوريق المتشابك) وثانيها (التحوير) وثالثها (التلوين) ورابعها (الكتابة الخطيّة) و (التوريق المتشابك)، أو الرقش، وهو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية.

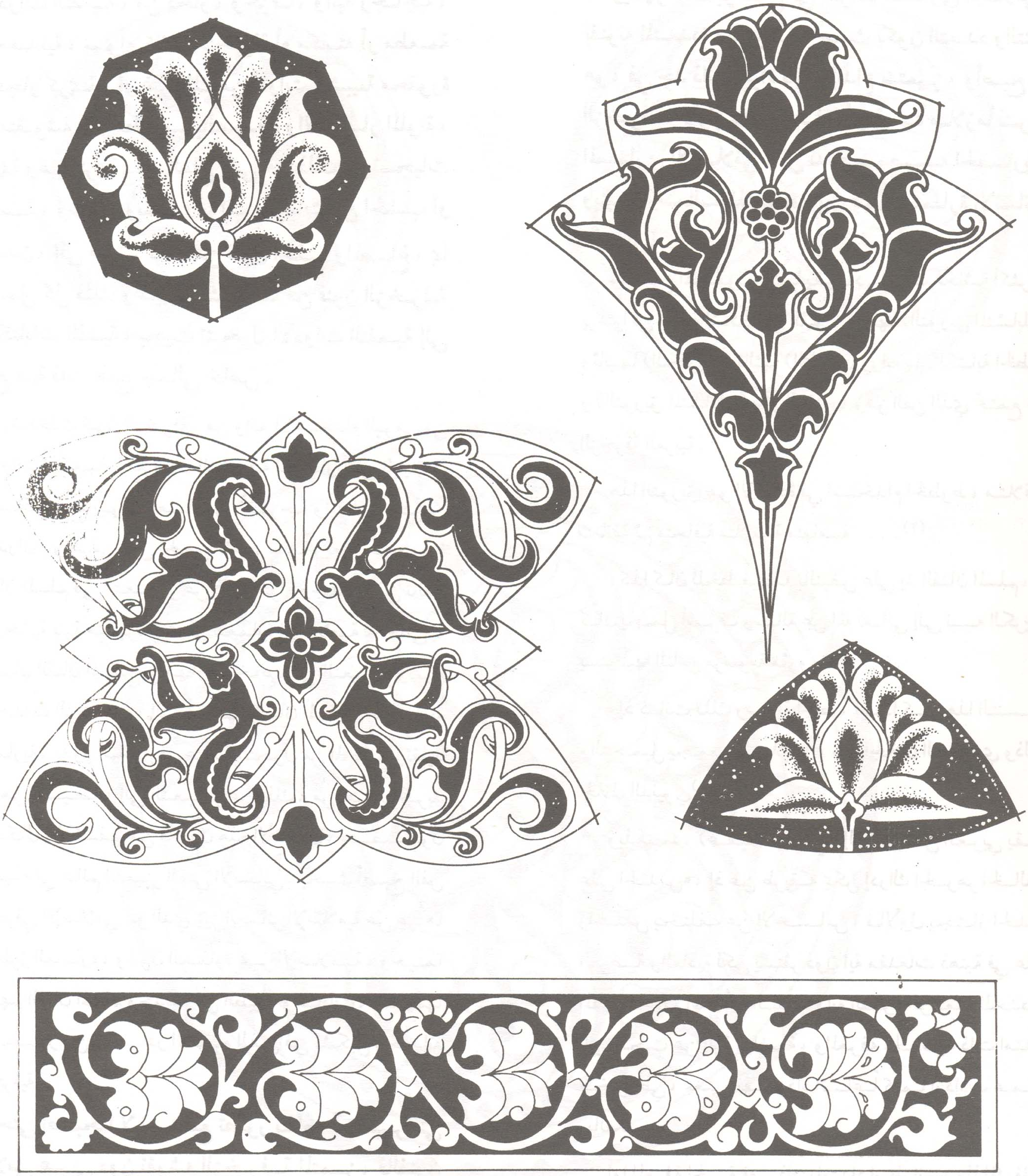
هذا التوريق هو الإجادة في استخدام الخطوط، متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة.... (٢).

وكذا كان للخط فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم، يستجليها الناس مرسومة مقروءة.

وإذ كانت تلك رسالة الخط، لهذا كان هذا التنسيق والتجميل يجمع بين جلالين، هذا الجلال السماوي وذلك الجلال الدنيوي(١).

ويذهب د. (عفيف بهنسي) إلى أن «الفن العربي يقوم على الحدس»، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد، والحدس يختلف عن الاحساس، فالأول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق، عالم الله. أما الثاني، فإنه الصور الواقعية المحددة، التي نتجت عن آلية رياضية، والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي، بمعنى أنها تزداد اتساعاً كلما ازدادت عمقاً وبالعكس.

أما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد اسطواني، ولذلك فإنها سطحية لا يفيد معها التعمق، وهكذا فإن الفنان العربي لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية، بل اهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق، وراء الله، لكي تنتقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة



: زخارف وجدت في مصحف ، نفذ زخارفه «ابن البواب» في بغداد سنة ١٠٠٠ وهي تحمل أهم الأشكال النباتية في الفن الإسلامي :.زهرة اللوتس ذات المنشأ المصري والشرقي ، والوردة والسعفة كاملة ومنقسمة في لفائف .

الوجدانية[٧].

وفي تصوري، الذي لا يتجافى مع الرؤية الصوفية لعفيف بهنسي، أفتراض أن التعبير الفني الجمالي هو تعبير عن تكامل الفكر والوجدان في وحدة إنسانية، لم تغفل في نفس الوقت كفاية الإنسان الحسية، ولذلك كان تعبيره الفني الذي تمثل بشكل حيوي في فنونه الزخرفية «الأرابيسك» وكان تعبيره الفني، نتيجة خبرته الفنية التي اكتسبها من خلال استيعابه لمعنى الجمال فيما خلقه الله، وعبر عن ذلك بنهج صوفي يسعى إلى محاولة إدراك باطن الأشياء، لا ظواهرها فحسب، واتخذ من زخرف الأرض، وزينتها أشكالاً نباتية، مما يبعث الحياة والحيوية فيما يخطه أو ينقشه، بل حتى ما قد يصوره، فابتدع الكلمة المكتوبة المزخرفة.

و (الخط الكوفي) في المزهر الموروق، التي تخرج من أطراف حروفه أغصان نباتية دقيقة، تحمل أوراقاً مختلفة ذات فصوص متعددة الأشكال، كما ابتدع الفنان المسلم أشكالاً، وأساليب متنوعة في فنون الكتابة، زين لها واجهات المساجد وعقودها، وواجهات المحاريب، فبدت رائعة، وهكذا اتخذ الفنان من الكتابة أسلوباً زخرفياً، شمل أنحاء الدولة الإسلامية منذ القرن الثاني الهجري وما بعده »(٨).

ويظهر ذلك بشكل واضح في (التراث المعماري الإسلامي) بفنونه المتعددة والمتنوعة، على امتداد الزمان واتساع المكان سواء أكان ذلك في فنون العمارة الإسلامية، والآثار الإسلامية الراسخة[١١] أم في فنون العمارة الإسلامية الحديثة، وما تميزت به فنون عمارة المساجد من قباب مزخرفة، وما احتوته القباب والأقواس من زخارف، ومقرنصات، وما اشتملت عليه الأسقف، والأعمدة، والمحاريب، والواجهات والجدران من منمنمات وفسيفساء، وزخارف ذات تكوينات فنية خاصة شائعة في الفن الإسلامي بعامة، وفي عمارة المساجد وقبابها بخاصة. (٤).

كما أن تكرار الوحدات الزخرفية في الزخرفة الإسلامية، هو شكل من أشكال الإنتقال من المتناهي إلى اللامتناهي، وأن الوجود المحدود هو مدخل للوجود المطلق.

كما أن فنون الزخرفة «الأرابيسك» هي في واقعها الجمالي والفني، عامل أساسي من عوامل التميز للفنون الإسلامية والعربية.

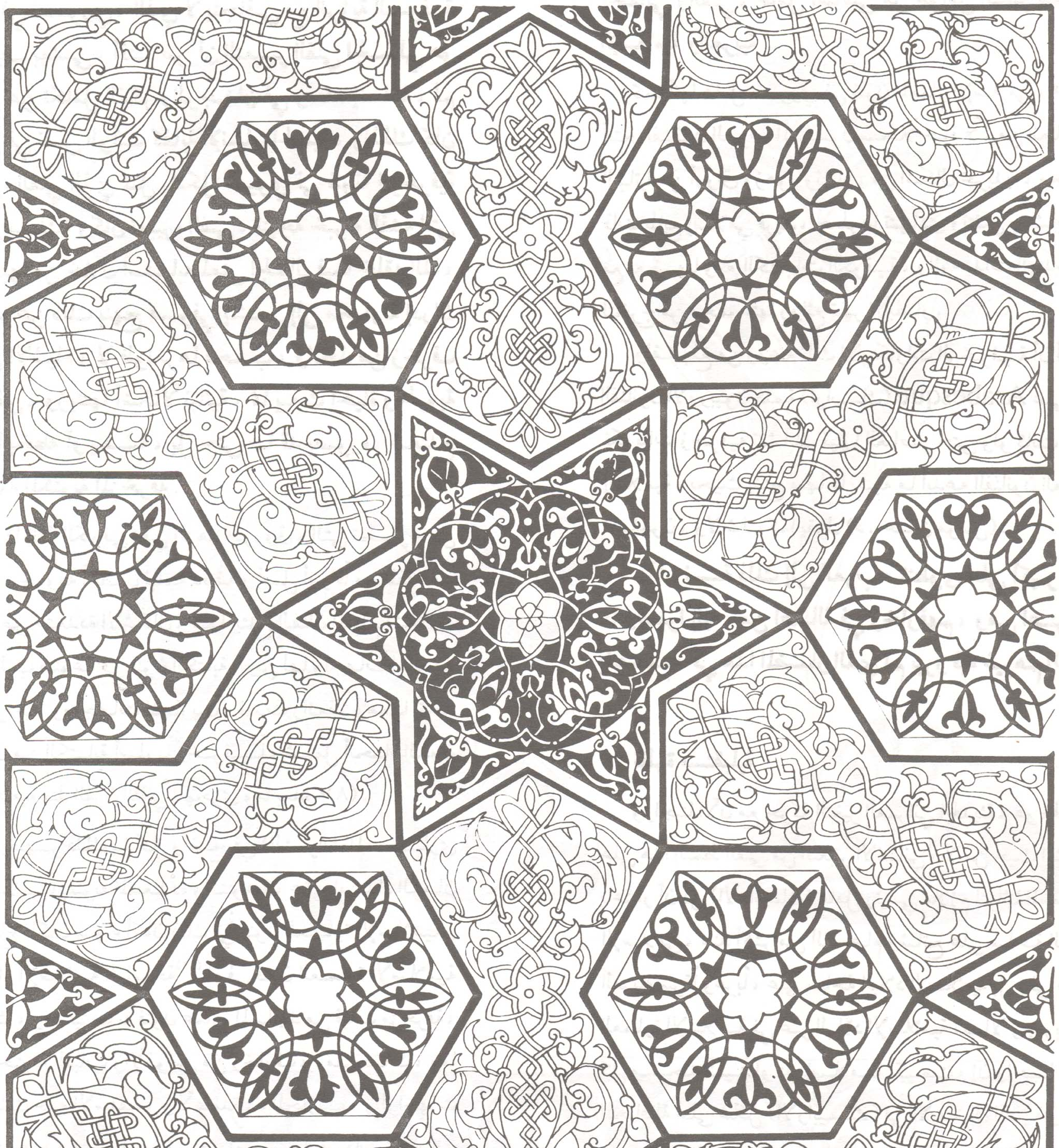
كما أنها عامل محوري في فنون المعمار الإسلامي، «فلقد أنتج الفنانون العرب المسلمون سجلاً حافلاً، من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار، في أشكال تجريدية، محورة ذات طابع إسلامي فريد، جعلوها تتهادى وتتثنى وتتشابك، مع بعضها ومع الكتابات الكوفية، والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعتها روائع تبهر الأبصار.

ولقد بلغ من روعة تلك الابتكارات الزخرفية أن أطلق الفنانون الأوربيون كلمة (أرابيسك) Arabesque على أية تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير إسلامية، بحيث ينتج منها ما يشبة ما أبدعه الفنانون العرب المسلمون، ولا شك كما يقول (د. حسين مؤنس):

- [أن نسبة ذلك إلى العرب، تنطوي على أكبر قدر لما وصلوا إليه، من أصالة في زخارفهم، وهي اعتراف بفضلهم، في هذا المضمار الذي لم يبرز فيه غيرهم](٤).

نظرة مستقبلية

وواجبنا الآن مع حركة التغير العمراني الحديثة، هو الحفاظ على هذا النمط الفني من التعبير الإنساني، لا من حيث الشكل باعتبار أن فن (الأرابيسك) عامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي، منذ أكثر من ألف عام وشائع على ساحة البلاد العربية شرقاً وغرباً، على ساحة البلاد الإسلامية بل وفي فنون العمارة الإسلامية في غير البلاد الإسلامية شمالاً وجنوباً في كل مسجد شيد أو دار إسلامية أقيمت، إن واجبنا ليس المحافظة على شكل (الأرابيسك) في الأعمال الفنية ولكن واجبنا يمتد إلى الحفاظ على (الخبرة الفنية) التي يتوارثها حفظة هذا الفن من الفنانين الحرفيين، ورعاية مهاراتهم الحرفية في تنفيذ تلك الأعمال المبهرة، وأن تكون رعايتهم هي رعاية شاملة تصون هذه الأصالة الإبداعية، وتلك الخبرة الفنية وتنميها، وتعمل على نقل خبرة هؤلاء الفنانين الحرفيين المتميزين في فن الزخرفة الإسلامية، إلى أجيال متعاقبة، لتحقق التواصل الثقافي بين ما كان وما هو كائن، بهدف تحقيق



: الصفحة الأولى المزخرفة من مصحف ، ايران ١٣١٣ .
في الوسط : تبدو الأشرطة المتشابكة واللفائف الورقية البيضاء فوق خلفية زرقاء . أما الزخارف ضمن الاطارات المسدسة فقد رسمت بالأسود اما ضمن الأشكال المثمنة فكانت مذهّبة .

ما ينبغي أن يكون في الوقت نفسه.

إن الحفاظ على نماذج هذا الابداع الفني في فن الأرابيسك الذي توارثناه عبر أجيال مضت. ونزهو بها الآن في حاجة إلى صيانة ورعاية في مختلف البلاد العربية والإسلامية.

رعاية وعناية أكثر مما هو قائم الآن، كما أن أصحاب هذه المهارات الفنية، والتقنية المتميزة، من فنانين، ومبدعين وحرفيين منفذين، وبخاصة كبار السن منهم، في حاجة إلى أن يقوم ويثار اهتمام إيجابي بهم، حفاظاً على القدرة الابداعية للفنان المسلم، صانع هذه الفنون وبرؤية أشد وضوحاً، وأن ينشأ من خلال هذا اللقاء الفني العلمي مؤسسة عالمية، وليكن مقرها هنا في دمشق، حيث الجامع الأموي، لترعى هذا الفن وفنانيه على مستوى العالم الإسلامي ككل، وحتى يتحقق لنا القدرة على تحقيق (التواصل الثقافي) و(الفني) في الحفاظ على هذا الإبداع الفني، (الإسلامي العربي)، وهي مسؤلية حضارية وتاريخية قبل أن تكون مسؤلية علمية وفنية..

* * *

من مراجع الدراسة:

د. ثروت عكاشة:

١ - تاريخ الفن، التصوير الإسلامي الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.

٢ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٠.

٣ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢.

د. حسين مؤنس:

٤ - المساجد، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٧، الكويت يناير ١٩٨١.

٥ - فن التصوير عند العرب، ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريني، وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٣.

عبد العزيز ابراهيم العمري:

٦ - الحرف والصناعات في الحجاز، في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة - قطر، ط١، ١٩٨٥.

د. عفيف بهنسي:

٧ - جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٤، الكويت.

محمد الحسيني عبد العزيز:

دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت.

محمد علي عبد الله:

٩ - الزخرفة الجبسية في الخليج، مركز التراث الشعبي لدولة الخليج العربية، الدوحة، قطر، ١٩٨٤.

مصر الاسلامية:

١٠ - الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة.

أ. د. يوسف شوقي:

١١ - قبة الصخرة، وزارة الاعلام، سلطنة عمان، مسقط ١٩٨٧.

Ernst l. Grude:

The world of Islam, paul Hamlyn, London, 1967.

Titus Burckhardt:

Art of Islam, Language and Meaning, Westerham press, 1976.

جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي

عفيف البهنسي
أستاذ الفنون الاسلامية والعمارة في جامعة دمشق، ومدير عام سابق لمديرية المتاحف والآثار. دكتوراه في تاريخ الفنون من جامعة السوربون فرنسا، وعضو في العديد من المجالس العملية.

البداية والخصائص:

١/١ تعود فنون الزخرفة إلى عصور سابقة للاسلام في هذه المنطقة، ولكنها مع الفكر الاسلامي الجديد، أخذت أبعاداً مختلفة، كونت جمالية تميزت بطابعها الروحي والكوني.

وفي دمشق التي أصبحت حاضرة دولة واسعة الأرجاء، كانت فنون الزخرفة تنمو على يد الصناع المهرة من أهل البلاد، الذين أبدعوا الروائع في الجامع الأموي الكبير ممثلة بزخارف نباتية، إلى جانب مشاهد رمزية تعبر عن الجنة، نضدت بأحجار الفسيفساء الزجاجية، التي زينت قبة الصخرة والمسجد الأقصى ثم مسجد المدينة المنورة، وكان العمال من دمشق قد مضوا إليها كما مضوا إلى القدس لابداع تلك الروائع الزخرفية التي مازال بعضها قائماً حتى اليوم.

وإلى جانب هذه الزخارف الفسفسائية النباتية، كانت زخارف رخامية هندسية تصور أشكالها (سوفاجية) في مسجد المدينة. (١)

انتشرت فنون الزخرفة بسرعة بعد بناء المساجد الأولى هذه، لتظهر في جامع القيّروان بمحرابه ومنبره أو في جامع قرطبة، ومنذ ذلك التاريخ بدأت الزخرفة بالظهور مستقلة عن العمارة، بأشكال مختلفة أكثرها استعمالي الغرض، يبدو على الأواني الخزفية والزجاجية وعلى الجلود والرقوق وألواح الخشب والحجر مما نرى نماذجه في المتاحف.

١/٢- ولقد لعبت هذه القطع المنقولة دوراً في انتشار الزخارف وتفاعلها وتبادلها، مما حقق الخصيصة الأساسية لهذه الفنون، وهي **الوحدة**، فجميع العناصر الزخرفية، هندسية خطية أو نباتية لينة، تحمل خصائص موحدة، سواء كانت منقوشة على جذران العمارات أو على القراطيس والقطع الصغيرة الاستعمالية، وإلى جانب هذ الوحدة التي استمرت حتى يومنا هذا مشكلة أصالة هذا الفن، كان **التنوع** هو الخصيصة الثانية التي دلت على **حرية الابداع** وتعدد



الجامع الأموي

تأثيراته، فحيثما انتقلت هذه الزخارف كانت تتفاعل مع التقاليد الإقليمية التي أغنت هذه الزخارف، تلك التي انتشرت وأثرت في الزخارف الأوربية ذاتها. (٢)

٢ - التوحيد - المطلق - بداية التكوين الزخرفي:

٢/ ١ - لقد بدأت هذه الزخارف معبرة عن المفهوم الفن الاسلامي الذي قام على مبادئ مختلفة عن مبادئ الفن في الغرب، فرفض التشبيه والمنظور الخطي والتشريح لكي يعبر عن المطلق على شكلين؛ شكل مستمد من الطبيعة يتمثل بالنباتات من أوراق وأزهار وفواكه، وشكل مستمد من عالم **ما بعد الطبيعة**؛ النور والظلمة، الخير والشر.

الشكل الأول كان ليناً يعبر عن الحركة والايقاع والنجوى والذكر والتجويد وحاصله التعبير عن التبتل والصلاة، والشكل الثاني كان يابساً يعبر عن الخط المتقاطع بشكل هندسي يؤلف نسيجاً زخرفياً متلاحماً ترمز عناصره إلى العالم الكوني مرتبطاً بالرياضيات الحسية.

٢/ ٢ - من الواضح أن الزخرفة الهندسية والنباتية تنطلق من مفهوم واحد يقوم على عقيدة **التوحيد** (لا إله إلا الله)، أي لا أصل ولا سبب للوجود إلا الله تعالى، أي لا أجزاء ولا فروع بدون الكل، فالله هو الكل، هو المطلق (٣).

٢/ ٣ - وفي الزخرفة تعبر عن هذا المطلق بالنقطة، وهي البدء في التشكيل الزخرفي، «وهي نقطة التقاء العلاقات الأساسية للوجود، والتي تقع تحت السطح المرئي لعالمنا» كما يقول كريتشلو، مؤكداً ما ذكره شاه ولي الله في كتاب (لمحات) إذ يقول [النقطة المشرقة قد سيطرت بأشراقها على كل ما هو مخلوق، وبتأثيرها تغلغلت في كل مظهر من مظاهر الطبيعة، وكل ما ينسب إلى الطبيعة الكونية يصدر عنها] (٤).

ومن هذه النقطة تتوالد مجموعات لا نهاية لها من النقاط، تتلاحم لتشكل خطاً كونياً رحمانياً يعود إلى نقطة البدء عودة حتمية، لكي يشكل دائرة، ولأن هذه النقطة السرمدية مصدر توالد لا حد له من النقاط التي تشكل دوائر، تتلاحم مع بعضها لتشكل كرة، وهذه الكرة هي التعبير الرمزي للكون السابح في الفضاء، أما الدائرة فهي مسقط هذه الكرة الكونية على الواقع المادي المحسوس. الدائرة هي الأساس النموذجي الذي تصدر عنه جميع الأشكال الهندسية المثلث، المسدس

والمربع، والتي تؤلف مضلعات مضاعفة مرتبطة بالسلسلة العديدة أو الهندسية للعدد، بدء من الرقم واحد الذي يرمز إلى الخالق مصدر جميع الكائنات والأشياء.

٢/٤- ولا شك أن تصالب الأشكال الأساسية هذه، سيولّد النجمة السداسية من المثلث و الثمانية من المربع، وكنا نتحدث عن معنى المثلث الذي يعبر عن أقاليم ثلاثة، فيكون تعبيراً عن الأرض عندما رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون، ولقد استعان المستشرقون بآراء فيثاغورس لكي يربطوا بين هذا المفهوم الروحاني وبين المفهوم الرياضي الذي يجعل ضلع المسدس في الدائرة هو نفسه نصف القطر، ومنه نستطع حساب (P) أي ١٤ , ٣ العدد الثابت الذي يوصلنا إلى حساب محيط الدائرة أو مساحتها

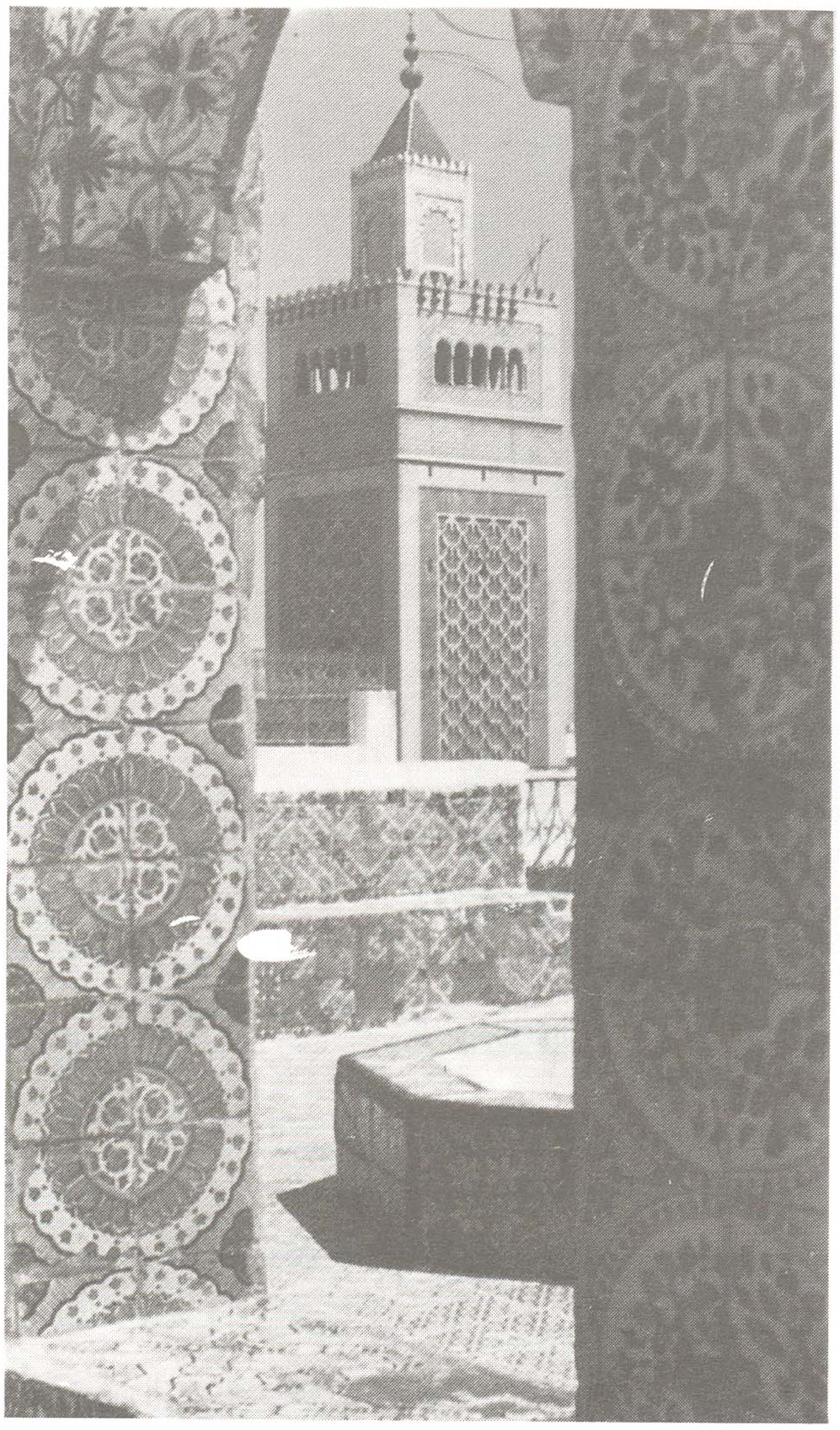
أما الشكل المثمن أو النجمة الثمانية المؤلفة من تصالب مربعين في دائرة واحدة، فإنها تجمع بين مربع يمثل العناصر الأربعة ومربع يرمز إلى الجهات الأربع، والنجمة الثمانية هي تعبير عن الكون أيضاً، ولم تجد هذه الصيغة أساساً لها في الفلسفة الأغريقية، ولذلك تعتبر النجمة الثمانية نجمة اسلامية بحتة تحدث عنها (أخوان الصفا) وتوسع فيها السيوطي.

٢/٥- وسواء أكانت النجمة سداسية أم ثمانية فإنها ضيغة اشعاعية نورانية تصدر عن نقطة مركزية جابذة/ نابذة.

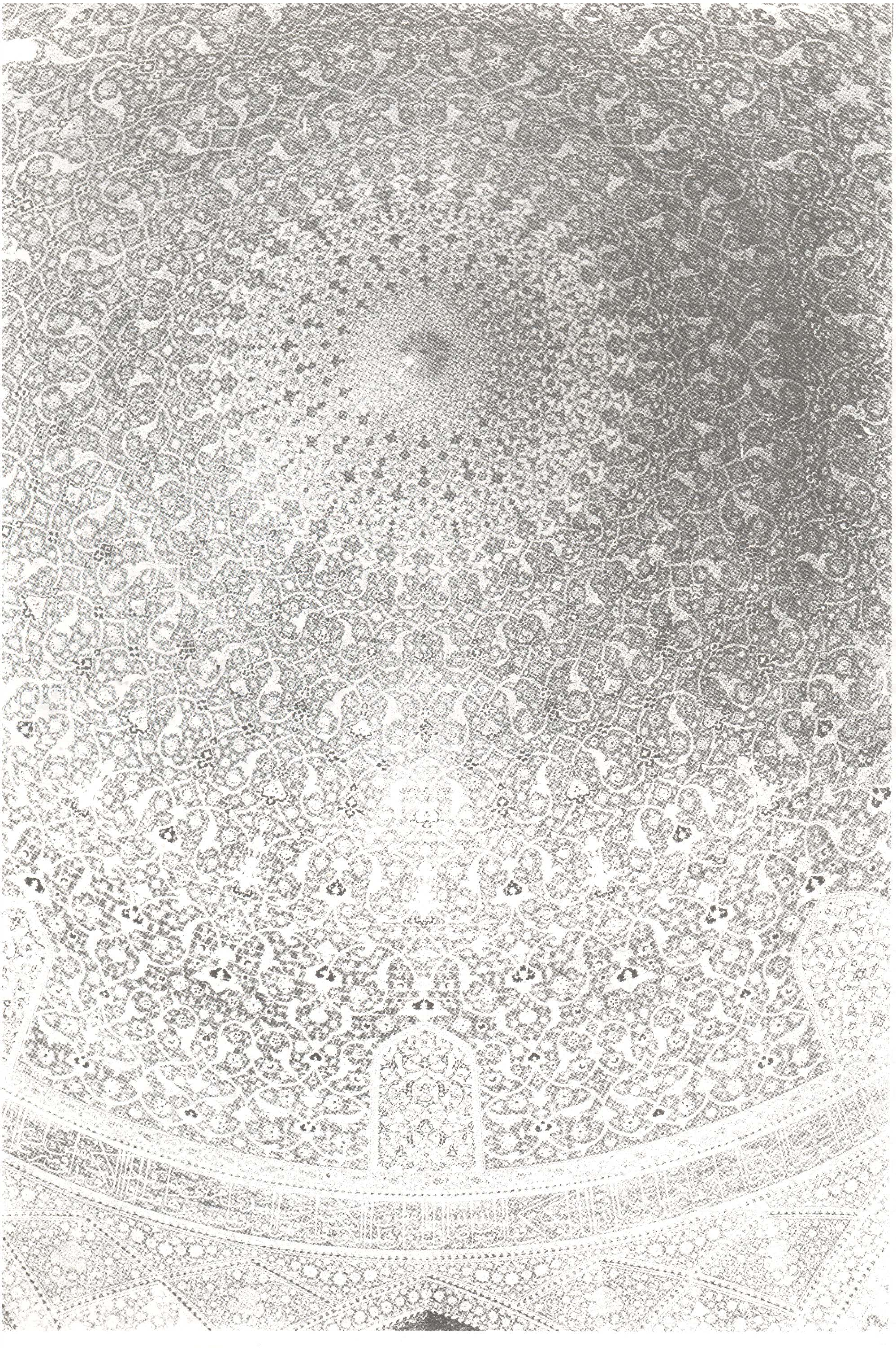
وهذا التشكل الهندسي، ليس رياضياً مجرداً بل هو حدسي روحاني يعبر عن تدفق المضمون الإلهي خلال الشكل الوميضي، الذي يبدو أكثر تجسيداً في النسيج الزخرفي المؤلف من أشكال متنوعة، هي رموز الحياة (التنفس) أو رموز الزمن (تتابع الأيام)، وتبقى الدائرة هي الحاضنة للوجود، وهي الوحدة التي تجسد معنى التوحيد، وفي رسالة لأخوان الصفا تفسير لهذه الصورة [والتي خلالها نتوصل إلى معرفة جوهر الروح، وهذا هو جذر وأصل كل معرفة].

٣- الزمن والحركة في الزخرفة:

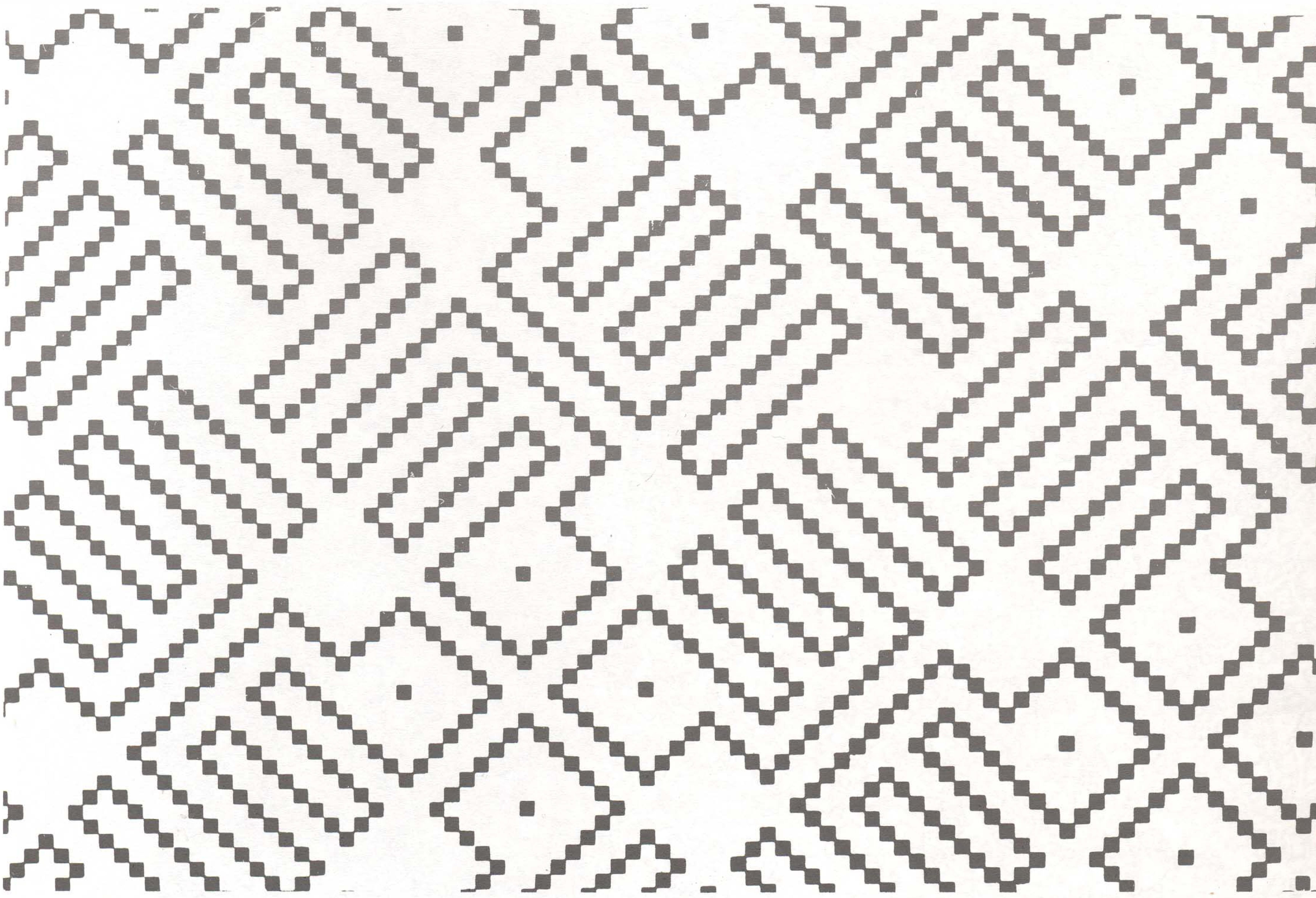
٣/١- إن عامل الزمن الذي يعبر عنه الخط الصادر عن نقطة، والذي يعود إلى نفس النقطة إذا كان مسار الزمن حراً مجرداً، يشكل الدائرة الكونية كما ذكرناه، ولكن إذ استمر هذا الخط مستقيماً دون تقاطع، فإنه يعبر عن الزمن المجرد عن المكان والانسان، ويجب أن نعرف أن الزمن المجرد هذا لا وجود له إلا في عالم الميتافيزياء، ولكن في عالم الواقع لا بد من تقاطع بين المستقيمات ضمن حدود الدوائر لتشكيل مساحات، تبدأ فوق معرفية لتصبح معرفية، أو تبدأ دينية لتصبح فكرية، وهذه التقاطعات التي تنتج عن تصالب الأشكال الأساسية، المثلث والمربع والتي تشكل نجوماً سداسية أو ثمانية، تعبر عن زمانية وجودية تنطلق من نقطة مركزية سرمدية، لتشع وميضاً معبرة عن حركة، هي الزمان الوجودي.



القيروان



قبة مزخرفة

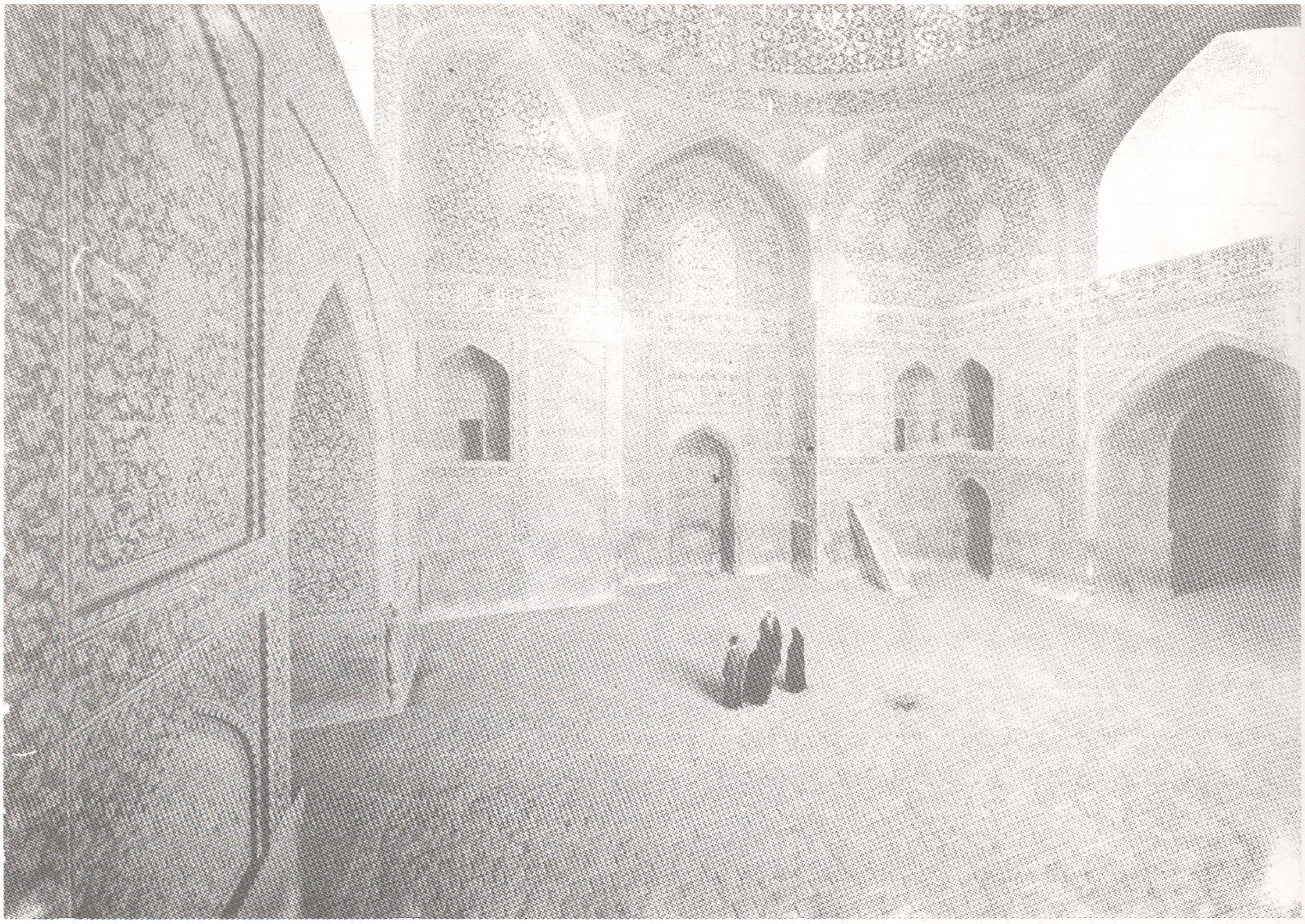


الله

وهكذا ينتقل الخط من العدم إلى الوجود، طالما تحرك ضمن دائرة الكون.

٣/٢- ويتجلى الخط حائراً عندما يعجز عن العودة إلى نقطة المبدأ، أي عندما يخرج عن شكل الدائرة لكي يرسم شكل اللولب أو الشكل الملتوي، باحثاً عن الملاذ الأجل، فالمثلث الخزفي على جدران حمام قصر الحمراء هو مثلث متساوي الأضلاع، ولكن أضلاعه ملتوية على شكل حرف (S)، كأنها تنزع إلى الاندماج بالكلي أي بمحيط الدائرة (حدود النهاية) أو تندمج بالمركز (أى نقطة البداية)، هذه الحركية في المثلث، (المعبر أصلاً عن صفات الانسان الثلاث التي تتحرك في ساحة محددة بين البداية والنهاية، هي تعبير عن رغبة الارتباط بالكلي، مع عجز نسبي هو الصفة التي تصنع الانسان في مرتبة أدنى إزاء المطلق، ولقد درس الخوارزمي هذا المثلث المتحرك بإمعان.

٣/٣- وفي جميع مرتسمات العمارة الدينية، المآذن والقباب، تتجلى هذه الحركية التي تسببها جاذبية المبدأ والمنتهى، فثمة انتقال واضح من المربع إلى المثمن ثم إلى الدائرة وبالعكس، هي من الأرضي إلى الكوني كدلالة على العبادة والصلاة، أو من الكوني إلى الأرضي كدلالة على العناية الإلهية. و هذا الانتقال من الجزئي إلى الكلي، ومن النسبي إلى المطلق، يتجلى أيضاً في مساقط المآذن المؤلفة من قاعدة مربعة هي الصومعة، ومن بدن مثمن هو المنارة، ومن قبة



اصفهان

نصف كروية يعلوها الجامور النحاسي المؤلف من ثلاث كرات وهلال هي رموز السماء.

٤ - المسار النظري في تنمية الفنون الزخرفية :

٤/١ - في دمشق كانت تنمية الفنون الزخرفية، تتحقق في مسارين متوازيين : المسار النظري والمسار العملي ؛

المسار الأول كان تنظيرياً ابتدأه العالم أوستاش دولوره، بعد أن تأسست مصلحة الآثار التي جمعت بعض التراث القديم المكتشف في المدرسة العادلية، مؤلفة نواة متحف دمشق الذي افتتح رسمياً عام (١٩٣٦) في بنائه الجديد.

كان هذا العالم الفرنسي شديد الاهتمام بالزخرفة الاسلامية التي فاجأته بروعتها وتنوعها في قصر العظم، الذي أصبح مقراً لورشة ترميم ودراسة، ولقد حصر الزخارف الفنية، ونقلها إلى الأشياء العصرية، من لوحات أو أثاث أو بناء حديث، وكان من أبرز العاملين معه أبو سليمان الخياط وخالد معاذ وحسن الزنبركجي وغيرهم، ولقد نشرت دراساته في حوليات المعهد الفرنسي وفي مجلات فرنسية وأمريكية.

٤/٢ - وإلى جانب أبحاث دولورة، كانت (مارغريت فان برشيم) تقوم بدراساتها الموسعة عن الفسيفساء في الجامع الأموي، الزخارف والمشاهد ولقد نشرت بحثها الموسع في كتاب (كرزويل) الكبير وفيه أبانت جذور هذه الزخارف وأكدت أنها صناعة محلية محضة (٥).

٤/٣ - وعندما ابتدأ (ايكوشار) بترميم المباني الأثرية مكلفا

من مصلحة الآثار، وبخاصة قبة بيمارستان نور الدين في دمشق وجامع قلعة صلاح الدين في محافظة اللاذقية، ابتدأ بدراسة علاقات مساقط المقرنصات ومساقط الأفريز مع التكوين الرياضي الكوني، وعملية الانتقال من الكلي إلى الجزئي، وقدم دراسة موسعة ولكنه اعتمد على منطلقات فيثاغورية وليس اسلامية (٦).

٤/٤- لقدكان بورغوان في مؤلفه الذي يعود إلى عام ١٨٧٩ (٧) أول من نبّه هؤلاء العلماء الفرنسيين إلى العلاقة بين الزخرفة والتوحيد، عبر الأرقام والأشكال الهندسية والليّنة، ثم اعتمد هؤلاء فيما بعد على الدراسات التي قدمها المستشرق الفرنسي (ماسينيون) (٨) ويستمر البحث النظري لتوضيح علاقة الزخرفة بالرياضيات عند شوون (٩) وبوركارت (١٢) ثم عند بابا بوبولو (١٠) واوليغ غرابار (١١)

لقد توسع (بوركارت) (١٢) بالحديث عن وحدة الوجود التي عرضها ابن عربي في فصول الحكم، منتقلاً من وحدة الموجود إلى وحدة الوجود ثم إلى وحدة الحق والحقيقة.

ومن ذلك يرى أن الفنان المزخرف يعبر بالإيقاع الهندسي عن الوحدة في النظام الفضائي.

وأخيراً يعبر عن النور الذي يحدد وجود الأشياء من خلال النور والظل، لأن الظل تابع عضوي للنور.

٤/٥- ليس من تعبير بليغ عن الله إلا بالنور، [اللّه نور السموات والأرض]. . . ويحاول الفنان التعبير عن النور ليس باللون الذهبي أو الأبيض أو الفضي فقط، بل أيضاً بالتشكيلات المعمارية والزخرفية الإشعاعية الوهاجة أو الوميضية التي تصدر عن النقطة السرمدية، أو عن الدائرة المعبرة عن الكون والوجود، ثم في الأشكال المتبلورة التي تبدو مجسدة في المقرنصات، أو تبدو في الأشكال المسطحة. وفيها يبدو التبلور من خلال المضلعات البيضاء وظلالها السوداء، أو من خلال الألوان المتضادة الموزعة في أنحاء النسيج الزخرفي، خالقة نوعاً من الحركة الوميضية الهادئة وكثيراً ما كانت الألوان المتضادة، سبيلاً للتعبير عن الحركة في المساحات الزخرفية المعمارية.

٤/٦- ويجب أن نعود قليلاً إلى النجوم السداسية أو الثمانية لنتفحص حركتها البصرية الأشعاعية، ولكي نتابع امتداد أضلاع هذه النجوم عبر النسيج الزخرفي، للبحث عن رموز الانسان في أقاليمه الثلاثة من خلال الشكل المثلثي، أو عن رموز المادة والأرض في أقاليمها الأربعة، وعن المثمن المعبر عن حوامل العرش الإلهي، وعن الشكل المخمس الذي يرمز إلى السمات الخمس الإلهية أو إلى الانسان الذي يعيش هذه السمات، وفي الشكل المسدس نعبر عن الأيام الستة التي خلق خلالها اللّه العالم. كما نعبر عن التكامل.

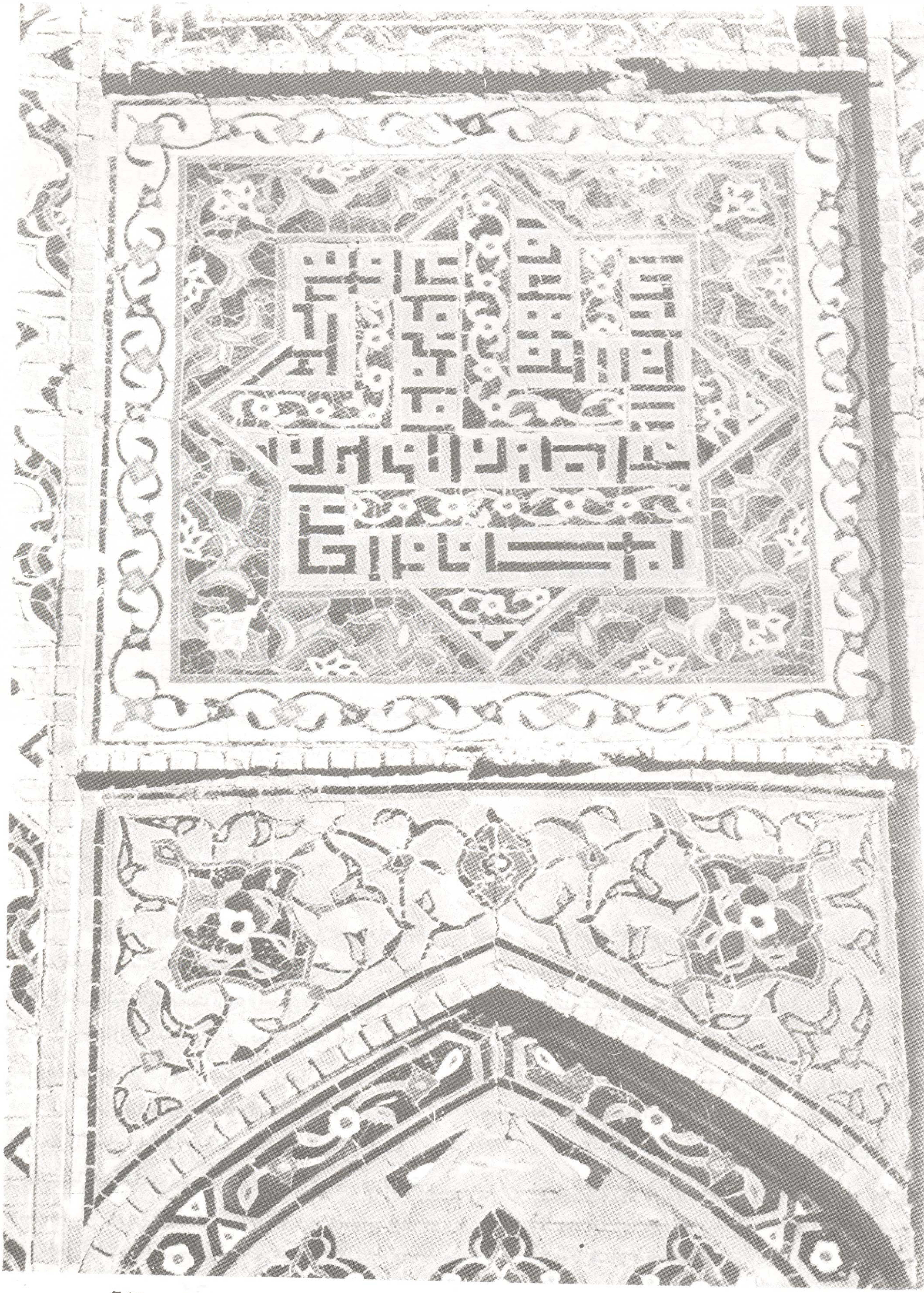
٤/٧- وإذا دقفنا في متتاليات رؤوس النجوم، فإننا سنراها تتبع سلسلة هندسية حتى تشكل غزارة هائلة تعبر عن نمو متسارع للوجود وعناصر الوجود، وأهمها الانسان، وتبدو هذه العناصر متناقضة متضادة تتفاعل ديالكتيكياً بدءاً من نقطة الأساس التي تعبر عن مصدر الكل، بل هي الكل وكل ماعداها هو الجزء.

٨/٤- ولقد توسع حسين نصر (١٣) في توصيف وتنظير التصميم الزخرفي بمنطق وحداني، فهو يقول: [إن الزخرفة أو الرقش تعكس العالم الروحي على العالم الحسي، ليس على شكل أيقونات، بل بقالب من الهندسة والتناسب يتجلى في الزخرفة التي تعكس العوالم العليا مباشرة].

٥- المسار العملي- الصناع المهرة:

١/٥- المسار الثاني الذي تحققت فيه تنمية الفنون الزخرفية، كان المسار العملي، ويجب الاعتراف أن الصناع المهرة الذين تولوا ابداع وانتاج هذا الكم الهائل من الفنون الزخرفية، لم يهتموا بالمسار النظري الذي تحدثنا عنه، فلقد كانت ورشات هذه الفنون أشبه بالمعاهد التدريبية التي تخرج أفواج الصناع ضمن نظام (الكار) الذي يعتمد على الدربة أو الممارسة، ويخضع إلى نظام في الترقي ينتهي باحتفال التخرج الذي يسمى (الشد) برئاسة شيخ الكار، الذي يدين له جميع المعلمين والصناع بالولاء الكامل.

٢/٥- لقد كان آخر المعلمين الكبار محمد على الخياط (أبو سليمان)، وعنه تخرج الصناع المعاصرون الكبار الذين وصلت شهرتهم إلى جميع أنحاء البلاد العربية، نذكر منهم أحمد محفوظ و مروان أوضه باشي ومحي الدين الشلبي (أبو صياح) وأولاد أبي سليمان أحفاده، وعلى رأسهم منير وبشير وعبد الوهاب ووليد ثم مظهر الشيخ أوغلي أخرين



ملك نعم الله أحمد - إيران

وكان أكثرهم يختص بنوع واحد من الزخرفة.

ولقد برز في مجال الزخرفة على الخشب خالد الدوجي، وفي مجال المشقف محمد عوض، وحمود اللاذقاني، ومن معلمي المقرنص واكيم واكيم، ومن النحاتين على الحجر، نواف عزام وديب وفا، على أن عدداً من الرسامين كان قد اختص بنقل وابتكار العناصر والتصاميم الزخرفية، وكان وفا الدجاني من المبدعين القديرين، وكان لويس صراف أول من ابتكر صناعة زخرفة الميناء على النحاس.

٥/ ٣- لقد احتضن بعضَ الصناع تُجارٌ مرموقون من أبرزهم (النعسان) وكان لانتاج معامل النعسان شهرة عالمية منذ قرن مشى ومازالت حتى اليوم، كما احتضنت مديرية الآثار عدداً ضخماً من العمال والصناع والمعلمين للقيام بعمليات ترميم الزخارف القديمة، وكان ترميم قصر العظم ثم اعادة تركيب القاعة الشامية في المتحف الوطني بدمشق أولى المنجزات، ثم تبعتها عمليات ترميم بيت خالد العظم الذي أصبح متحفاً تاريخياً وترميم بيت السباعي وبيت نظام وغيرها، ولقد اعتمدت الورشات على توجيهات المعلمين الكبار الذين أصبحوا أكثر اختصاصاً وثقافة.

فلقد انتقلت الحرفة إلى المهندسين والفنانين خريجي الجامعة، نذكر منهم المهندس وليد سيروان والمهندس فرج العش والفنان برصوما وغيرهم، وابتدأت جامعة دمشق بدراسة وتوثيق الزخارف الأصلية، كما قامت وزارة الثقافة بانشاء معاهد ومراكز للفنون التطبيقية.

٥/ ٤- ومع انتشار حركة التأصيل الفني، اشتد طلب القطاع الخاص على تزيين العمارة الداخلية بزخارف أصلية وأثاث تقليدي، مما أفسح في المجال لإنعاش صناعة الفنون الزخرفية الشامية التي قدمت أروع وأجمل الأعمال، مما نراه في دمشق وخارجها وبخاصة في دول الخليج العربي وفي العربية السعودية.

٥/ ٥- على أن صناعة القطع المستقلة من الموازييك الصدفي والزجاج والخزف والجلد والخشب والزجاج المعشق، وجدت لها أسواقاً ثابتة تبنت الدولة رعايتها في سوق التكية السليمانية، وقريباً في خان أسعد باشا بدمشق وفي خان الشونة في حلب، وأصبح سوق الحميدية موئلاً لهواة هذه



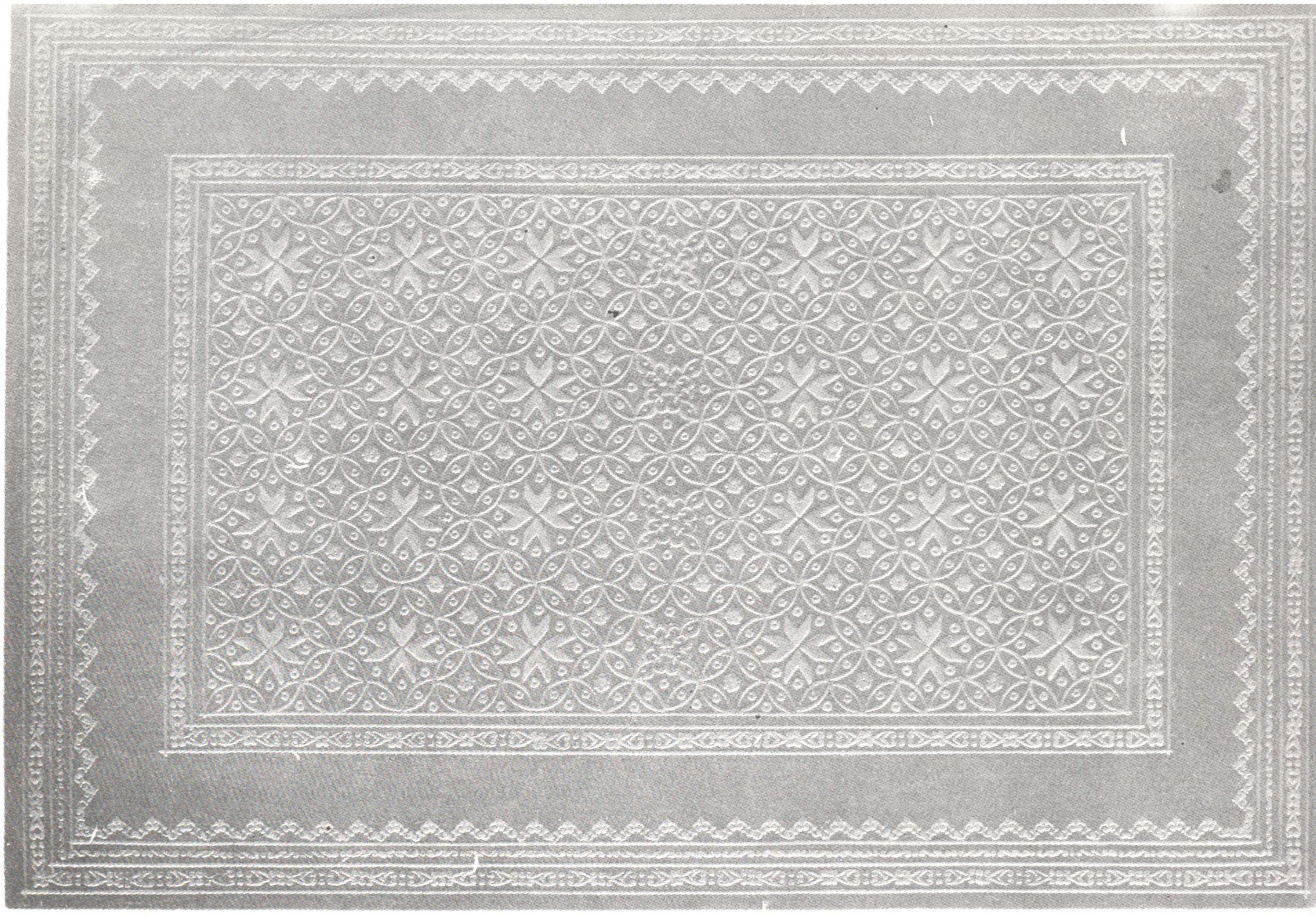
كتابة عربية

الصناعات الزخرفية التي عرفت بها دمشق وحملت اسمها في النسيج والسيوف «دامسكو».

٦- الفنون الزخرفية في العمارة الداخلية وفي القطع المنقولة:

تجلت فنون الزخرفة التي أبدعها الصناع المهرة في دمشق في **زخرفة العجمي** التي شملت الزخرفة الداخلية للبيوت، وهي أثاث جداري وسقوف خشبية ملونة ونافرة مزينة بعناصر وتصاميم فنية مبتكرة، ويعود هذا التقليد الزخرفي إلى القرن العاشر، حيث عثر في الرقة على أصول هذا الفن، تقوم بوظيفة المصب أو السلسبيل والمشاكي وإطارات الأبواب بطريقة **المشقف والأبلق**.

٦/ ٢- وفي مجال الأثاث استطاعت **ورشات الزخارف** انتاج أثاث خشبي طريف يعتمد على الزخارف التقليدية، وكانت طريقة **القيصري** من ابتكار الخياط وأولاده، مستوحاة من زخارف الرقة العباسية



حافظة كتاب - المغرب - جلد منقوش

٦/ ٣- ولقد كان لصناعة النسيج وزخرفته اختصاصيون حمل انتاجهم اسم دمشق (دامسكو). وتبدأ هذه الصناعة بأعمال فتل الخيط ثم التعريش والصباغة والدق والكبس.

ومن أنواع النسيج الدمشقي الدامسكو والبروكار والأغباني، ولقد نفذت عليها الزخارف التقليدية بطرق مختلفة تعتمد على المكوك والنول، قبل استعمال الجاكار(١٣)

٦/ ٤- ومن أشهر الزخارف الدمشقية التي توقف انتاجها مع الأسف صناعة ألواح القاشاني التي ازدهرت منذ العصر المملوكي، ونرى روائعها في جامع وحمام التوريزي، ثم انتشر انتاجها في العصر العثماني، مما نراه في التكية السليمانية ومجمع الدرويشية وجامع السنانية وجامع الشيخ محي الدين . . . ونعتقد أن ألواح الخزف التي ما زالت تغطي واجهات قبة الصخرة تعود إلى الصناع الدمشقيين (١٤)

٧- خاتمة :

من هذه الدراسة المختصرة يتبين لنا أن تنمية الفنون الزخرفية في دمشق قد اعتمدت على المسار العملي الذي قاده الصناع المهرة، أما المسار النظري فلقد بقي محجوباً حتى عهد قصير، ونحن ما زلنا نتابع تحريك هذا المسار وتزويده بالدراسات والبحوث العلمية التي لا بد منها، لتوضيح خصائص هذا الفن الذي استقطب مواهب جميع المبدعين، ليس في دمشق فقط بل في جميع المناطق التي انتشر فيها في العالم، ولذلك فإن تضافر الجهود التي تتجلى في هذه الندوة الدولية وأمثالها، سيقوي المسار التنظيري مما يدفع بالابداع الفني إلى التطوير والازدهار من جديد.

اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك الملون

رونالد لويكوك

مهندس معماري وأستاذ جامعة في العديد من المؤسسات التعليمية، وكان أخرها برنامج كلية الهندسة المعمارية لمؤسسة جورجيا للتكنولوجيا. حاضر في العديد من جامعات العالم الهامة مثل جامعة كامبريدج، ومن مؤلفاته: الهندسة المعمارية في العالم الاسلامي عام ١٩٧٦، وهو منسق لحملة مشروعات البنك الدولي واليونسكو في أوزبكستان خلال الفترة ما بين ١٩٩٥-١٩٩٦.

«الارابيسك» هو اسم مادة تستخدم للتعبير عن أية نوع من الزخارف الاسلامية؛ ولكن في هذه الورقة سيحدد استخدام العبارة، أولاً لمعناها الدقيق، وهي الزخرفة باستخدام الأزهار، البراعم، الأوراق، الكرامة والنباتات المعترشة، وغيرها من الأزهار النباتية، وثانياً، ليعبر عن التصاميم المشكلة من خلال تشابك، وتداخل الأشكال الهندسية، وهي أعمال تعرف أيضاً بالارابيسك، حتى من المختصين.

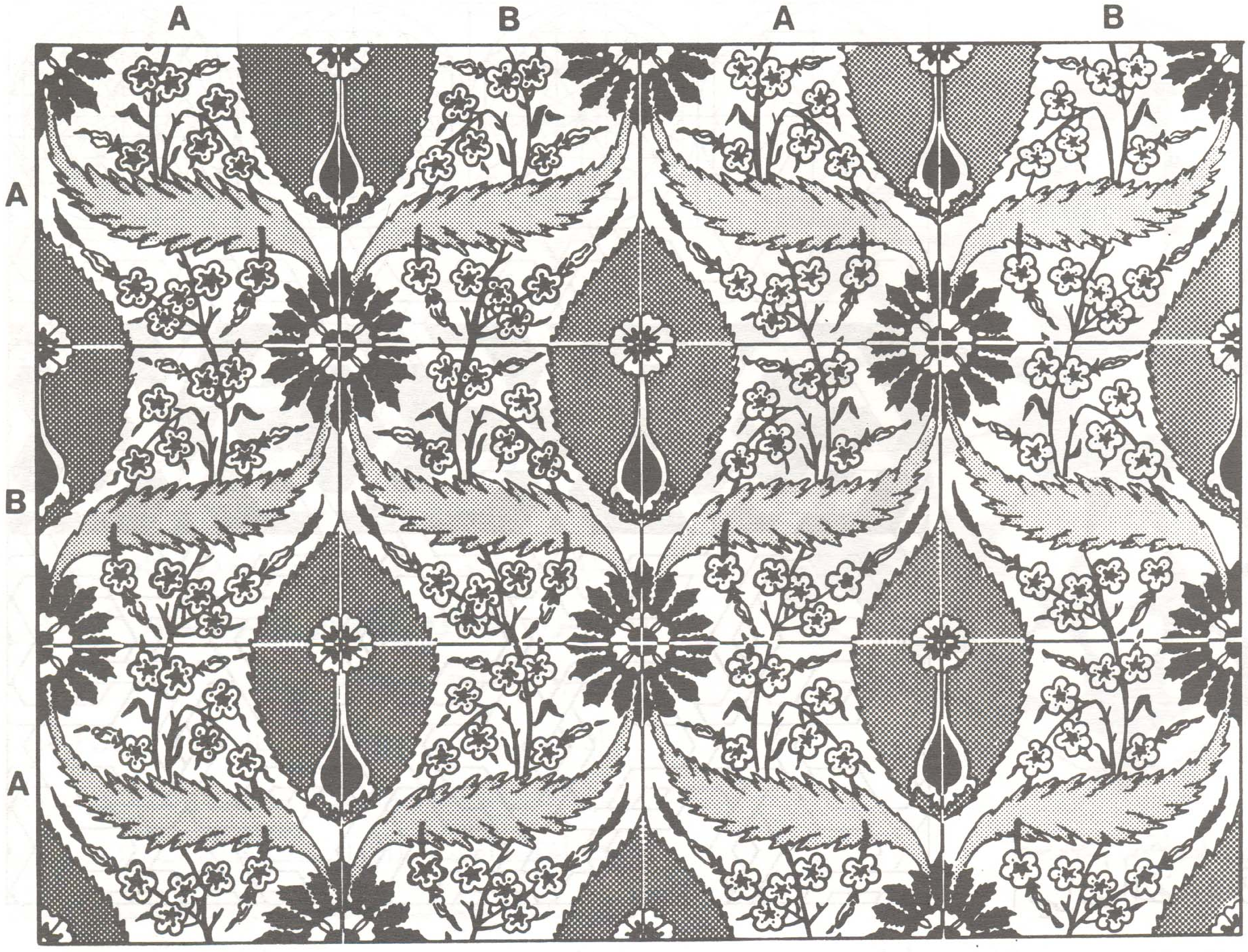
النوع الأول من (الارابيسك) يتميز بالتناغم، والايقاع المتكرر، والمتواتر على نحو نظامي، أما النوع الثاني فيتميز بالاتزان، والتبلور، والوضوح في المعالم،

ويمكن اقتفاء أصل النوع الأول في زخارف ما قبل الاسلام، كاستخدامها في زخارف الاغريق والرومان الهلنستية، (استخدام ورق الكرمة والعرائش المتدورة حول نفسها على سبيل المثال).

يجسد هذين النوعين من الزخرفة خاصتين متميزتان للتعبير في الاسلام: الاحساس بطبيعة ذات ايقاع متجدد، وفعّال، مع الوعي بهيمنة نظام متزن وشامل.

خصائص النوع الأول من «الارابيسك» أو الزخرف الاسلامي هي:

١- استخدام أشكال مسبقة من الطبيعة، كعناصر مكونة للنماذج الزخرفية، ٢- استخدام أشكال متميزة بحرية دائرية لتأكيد فعالية وتجدد أشكال الحياة، ٣- التنظيم الهندسي لهذه الأشكال، التي تركب بطريقة، تضمن استمرارية الشكل، والحركة من جهة لأخرى في اللوحة الزخرفية.



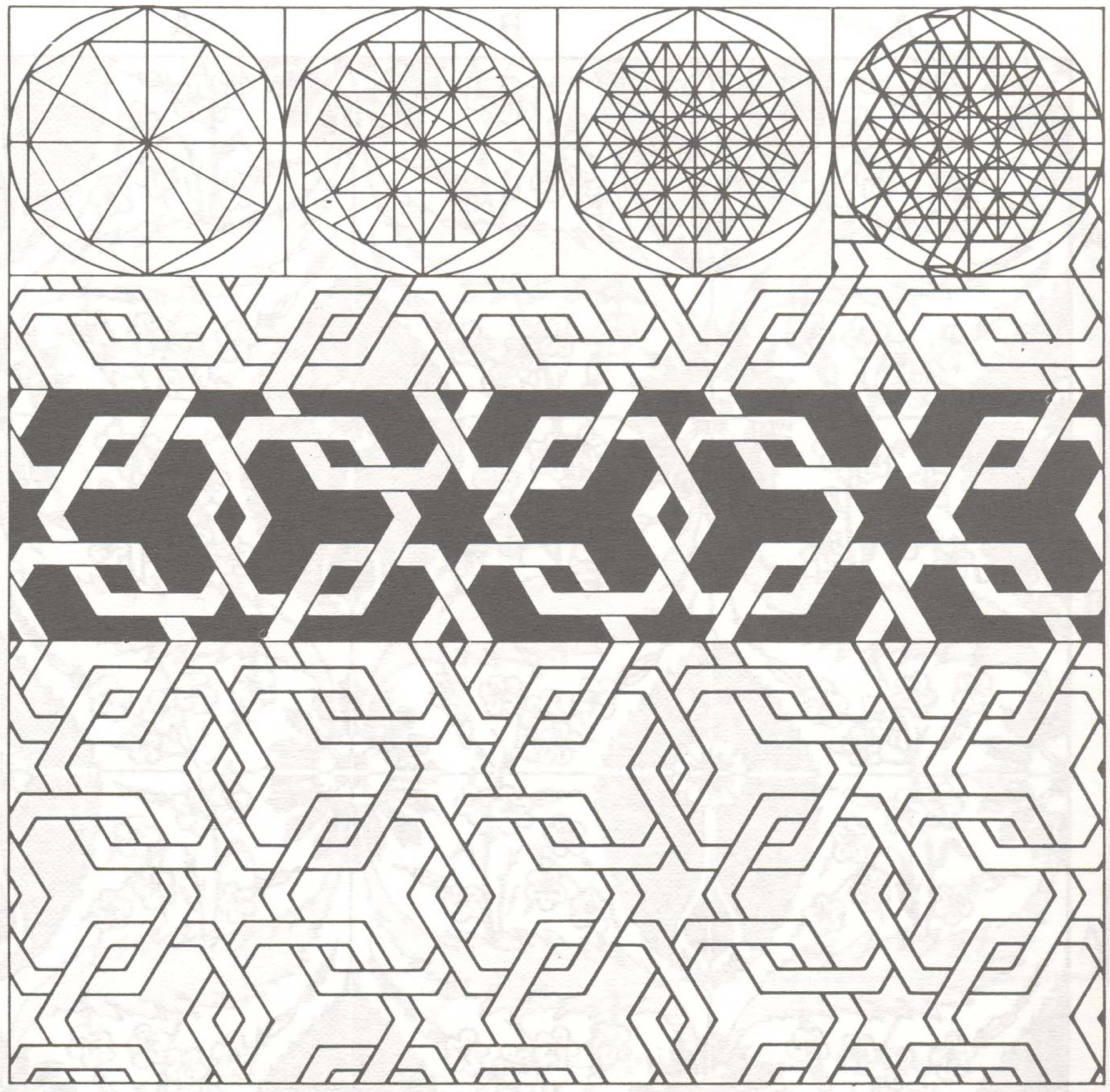
عناصر من الطبيعة

المعنى الرمزي المناسب هنا هو الإسلام كشجرة الحياة، التي تزهر كالبراعم، والزهور كرمز لتجدد الحياة واستمرارية بعثها، ويؤكد هذا المعنى الرمزي لتجدد الحياة من خلال تصاميم ذات حركة دورية ومستمرة، هذه الخصائص تحمل المعنى الضمني لإيقاع سماوي ذو دورات متبادلة، ومتكاملة للتطور، والنشوء، للتمدد والانكماش، للانقباض، والاتساع، كمال الله يرمز له من خلال اتخاذ الأشكال الهندسية الكاملة والأساسية، كأساس لتنظيم النماذج الزخرفية، مع استخدام أشكال مجردة وعلاقات هندسية متكاملة.

الكشف التدريبي والايقاعي يتم بطريقة متميزة، كالموجة ذات أطوار متضادة وذات عدة أشكال متميزة من الايقاع. (بير كهاردت، ١٩٧٦).

أخيراً، هذه الاستمرارية الحركية تمتد حتى حواف التراكيب الزخرفي وتقترح استمراريته، ولو ذهنياً، هذا النوع من الزخرف الاسلامي، يجمع عدة من الأشكال النباتية، كالأعناب المدمجة مع ورق النخل، أو نبات الأقنثا، و يمكن استبدال العنب بالصنوبر، الزهور، أو الرّمان.

في شكلها المجرد، هذه الزخارف تحمل القليل من الشبه للأصل النباتي، ولكن في بيئة جغرافية جافة، لا شيء يعبر عن أهمية وجمال الحياة كهذا التمثيل، لأزهار حاملة بذور الحياة وتجددها.

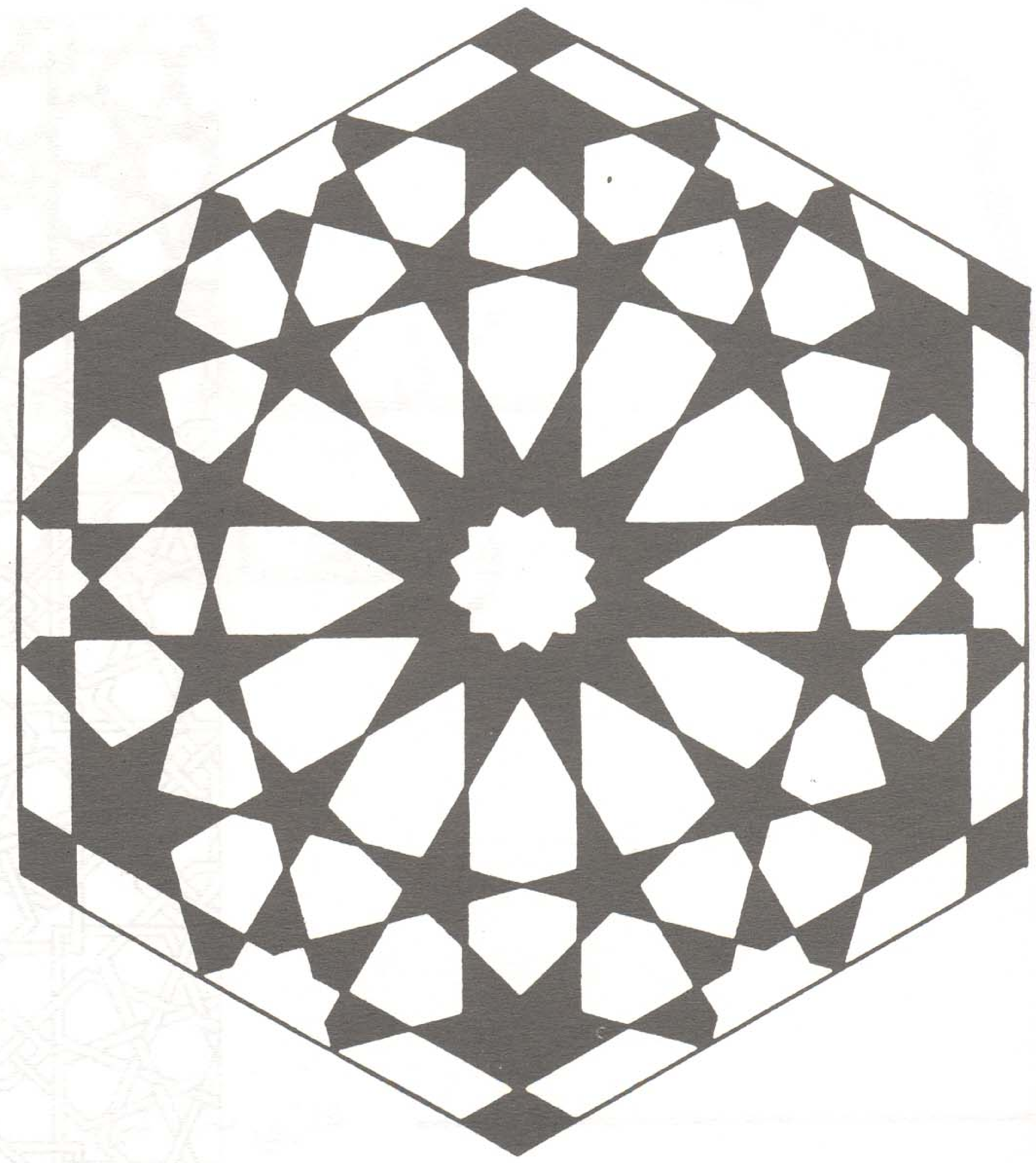


المميزات المتضادة وتقسيم الدائرة

بالاضافة إلى هذه العناصر الأساسية لنماذج (الارابيسك) هناك خصائص أخرى مترابطة، منها استخدام طبقات ثلاثية الأبعاد، واستخدام زخارف (الارابيسك) مع فن التخطيط، الطبقات ثلاثية الأبعاد هي اضافة إلى العديد من عناصر التصميم ونماذج (الارابيسك)، هذه يمكن تفحّصها من خلال كيفية تداخل عدد من الاسطح الزخرفية متميزة الانواع، واحدة وراء الأخرى، في بعض اللوحات هناك أكثر من طبقة كونت بهذه الطريقة، وذلك من خلال استخدام نوعين أو أكثر من النماذج الزخرفية، وذات ميزات متضادة، واحدة وراء الأخرى، جميعاً وراء الطبقة الاساسية، هذا النسج أو التشابك، أولاً ظهر في مشربيات نوافذ المسجد الأموي في دمشق، والتي اقتبست من بعض أشكال البلاط الروماني، **ولكن التصميمية الاسلامية تتميز بهندسة معقدة وثراء بالايقاع يميزهما عن الأصل الروماني، والذي يفتقر هذه الصفات، في التصميم الزخرفي الاسلامي، الجسم والفضاء يوازنان بعضهما، الخطوط تتراجع متعادلة نحو نفسها، وجميع العناصر تتكافل لتضمن الاحساس باستمرارية الحركة، هنا، إشباع الإحساس بنماذج التصميم الزخرفية (الارابيسك) يأتي من خلال المتعة الذهنية للتكامل الكلي لنظام الشكل الهندسي، ومن خلال اكتشاف الايقاع البصري.**

خاصية البعد الثالث لنماذج الزخرف الاسلامي، أحياناً تؤكيد بتجسيم الأشكال والطبقات، هذه الخاصة يمكن ملاحظتها خاصة كخلفية للخط، وهو تقليد يعود لأيام الاسلام الأولى، إن مزج الخط مع النماذج الزخرفية، هو مميز للأسلام، لإظهار الكلمة المكتوبة، ومحتواها، هذا المزج مع خصائص الارابيسك الايقاعية، يضيف للخط والكلمة المكتوبة، ومحتواها المرتبط بمعنى الحياة واستمرارية تجددها.

النوع الثاني من (الارابيسك)، المتميز بالتبلور ووضوح المعالم الهندسية، يمكن اعتباره أسلوب اسلامي متميز بتحليل (العناصر الزخرفية) إلى جوهرها، وقيمها الشكلية الأساسية، هذا الاسلوب التجريدي يظهر بوضوح في العاصمة العباسية



الأرابيسك - تعادل القيم الضوئية

(سامراء) هنا، ومن خلال نظام هندسي متكامل في أكثر من شكل يرسم إلى مرجع وحدة الدائرة داخل مربع، وهذه الوحدة تكون النواة لشبكة هندسية كمرجع كلي لتنظيم الأشكال الزخرفية، وتشكل هذه الشبكة الهندسية باسقاط خطوط من الأشكال الهندسيّة الأساية، مكوّنة بالتالي سلسلة متداخلة من النجوم المضلعة، والتي تشع من واحد أو أكثر من مركز وفي وقت واحد.

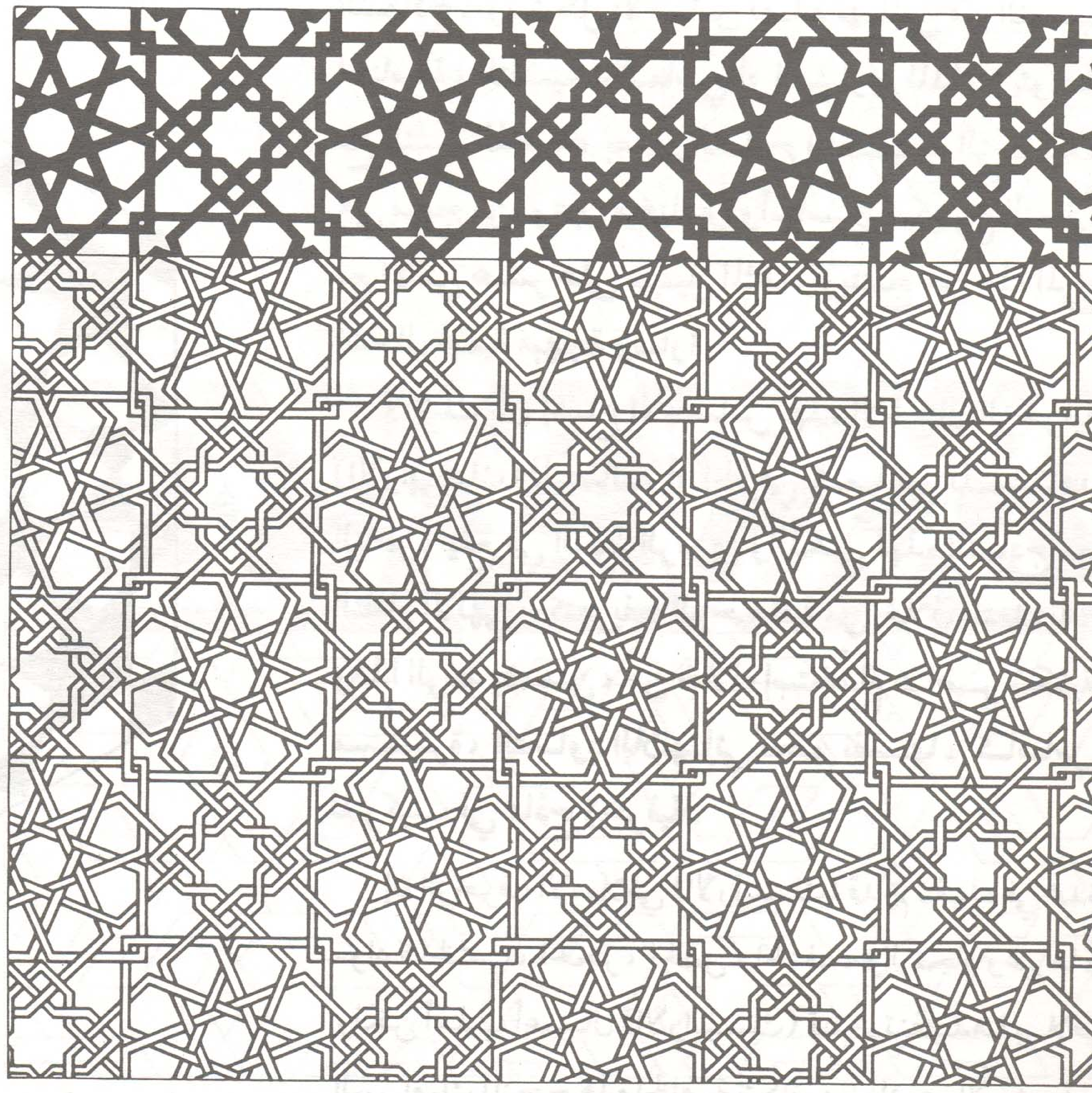
هذا النجوم تتكرر بطريقة نظامية، خالقة خاصية إيقاعية والتي تبرز من خلال الاتزان بين الجسم الزخرفي والخلفية الفضائية، والنماذج الزخرفية المفضلة تنشأ عادة بتقسيم الدائرة إلى ستة، ثمانية، أو خمسة أجزاء. التقسيم إلى ستة أجزاء هو النوع الاكثر عضوية، لانه ينشأ بطريقة طبيعية من تقسيم المحيط على نصف القطر، التقسيم مرة أخرى على اثنين إلى اثني عشر جزءاً، يتوافق مع دائرة البروج السماوية، تقسيم الدائرة إلى ثمانية أجزاء لتكون مضلع ثماني أو إلى مربعان مرسومان داخل دائرة، وهو الاكثر (معمارية) من النماذج، ويشكّل الاساس لعدد نهائي من النسب المتناسقة، التقسيم الخماسي أو العشاري للدائرة يتوقف مع النسبة الذهبية، بعض النماذج التصميمية الزخرفية، هي مزيج من نوعين مختلفين وأساسيين، كمزج الثماني مع الاثني عشر على سبيل المثال، وينتج هن هذا المزج أشكال نجمية مبهجة وسارة.

لا شك بأن إشباع الاحساس بهذه الاشكال الزخرفية (الارابيسك) للصانع أو الحرفي كما هي للمشاهد الناظر، يقع في الربط الرمزي والذهني لهذه النماذج مع النظام الالهي، كتعريف الوحدانية من خلال التعددية، وهذا الربط يضمن، من خلال استخدام عناصر شكلية مستمرة، التعاود اللانهائي نحو نفسها، كأساس للتركيب في نماذج زخرفية.

إن الزخرف الاسلامي (الارابيسك) قد تم تنفيذه في عدة مواد كالخشب، الحجر، الجص، الخزف، والسجاد وغيرها، ولكن أغلب أعمال (الارابيسك) قد تم تنفيذها ببلاط السيراميك المزجج هذه الخاصة تتكاثر وتزداد جمالاً وقيمة، هذه الخاصية تتضاعف عندما ترسم أشكال (الارابيمك) على وحدات بلاطية نفسها مربعة، مضلعة، أو في بعض الاحيان مستطيلة، عند تجميع هذه الوحدات لتشكل التنظيم الكلي للزخرف، فهي أيضاً تكون مرجع شبكي معرّفاً بالنسبة للتشكل الهندسي للوحدة البلاطية، مما يضيف طبقة وبعداً جديداً لتكوين (الارابيسك).

هذا التقسيم الكلي للارابيسك بالنسبة إلى مرجع شبكي، يوضح، ويبرهن فكرة اسلامية عامة للتصميم، هذه الفكرة يمكن اقتناءها في عدد من المخططات المعمارية الباقية من القرن السادس عشر، وأخر من الآثار الباقية، مما يبرهن بإقناع أن هذه هي طريقة تصميم البناء، إنها لفكرة مثيرة أن النماذج الشبكية (للأرابيسك) يمكن أن تكون قد استخدمت بوعي وعمداً، وشكّلت بطريقة متكاملة مع شبكة التصميم المعماري للمخطط والواجهة.

نحن نعلم أن (شبكات التصميم للمعمار) قد خدمت كأساس لتحديد حجم، ومقياس وحدات البناء، كمربعات



الزخارف المتداخلة على سطح

الطوب والحجارة المنقوشة، هنا هذه الوحدة الاساسية للبناء تشكل تعديد الوحدة الاساسية في شبكة التصميم، لهذا فإن علاقة الشبكة المنظمة للزخارف مع شبكة التصميم المعماري تظهر كخطوة تصميم عقلانية لهذا النوع، نماذج (الارابيسك) قد صممّت للأسطح المستوية والمنحنية أيضاً، عملية التصميم لأشكال (الارابيسك) تتعقد في الاسطح المنحنية، والدائرية كأسطح القبب، والتي كانت دائماً تقطر (بالارابيسك) في هذه الحالة فإن تدور القبب يقرّب للاحساس الانساني من خلال الاضافة الزخرفية للاشكال اللولبية والمبهجة التي يكون منها (الارابيسك) مما يثريها.

في هذه الحالة، فإن استخدام شبكة هندسية للتصميم على سطح القبة، هو المفتاح لعملية تصغير المقياس لأشكال الزخرف بطريقة متوالية حتى تصل إلى رأس القبة، نحن نعلم من مصادر فارسية أن نماذج بناء معمارية، كانت تستخدم لتسهيل عملية التصميم، . . . نماذج بمقياس (١، ٤، أو ١، ١٠) كانت تنشأ كمرحلة أولى للمساعدة في تصميم الشبكة الزخرفية، الإحتمال أن واحد من مبدأين كان قد اتبع الأول أن تصميم الشبكة بوحدات تربيعاً متساوية على جميع أجزاء القبة، من المستوى الأدنى للأعلى، وفي هذه الحالة فإن تعقيد الأشكال الزخرفية تبسط وتحدد، لتلائم العدد الأصغر من الوحدات في المستويات العليا، المبدأ الآخر هو أن وحدات الشبكة نفسها تُصغّر مع الصعود عامودياً.

أحب أن أنهي هذه الورقة بأمثلة لنماذج زخرفية غير متماثلة، هذا (الأرابيسك) غير المتماثل شكلياً بدأ استخدامها في القرن الحادي عشر في الأندلس، وتم احياء المبدأ في أواخر العصر العثماني، وهو عصر القاجر الفارسي، عدة أخرى من أشكال (الارابيسك) غير المتماثلة تظهر أيضاً في القرن العشرين، أفضل هذه الأمثلة يمتاز بحركة وفعالية واهتمام بالمظهر الطبيعي، وهذه خاصية جديدة وهامة في فن زخرف «الارابيسك».

بُنية فَنّ الزَخرفَة وَمُنطلقاته الفكرِيّة

غازي مكداشي

مدير عام مركز دروس للعمارة، بيروت، مهندس معماري ودكتوراه في الفنون والآثار. أنجز دراسات عديدة، ومن الخبرات المعروفة في مجال تطوير فن الزخرفة الأسلامية

مع ظهور الاسلام، ظهر تحول في الفنون الجدرانية المنتشرة في المباني الدينية والمباني الاخرى، واخذت هذه الفنون تبتعد بالتدريج عن محاكاتها للطبيعة بشكلها المباشرة كما كانت قبل الاسلام عند اليونان والرومان والبيزنطيين، وبعد قرن على ظهور الاسلام تحدد هذا التحول، وأخذت هذه الفنون الجدرانية شخصيتها الجديدة المتمثلة بفن الزخرفة، وبذلك اصبحت الزخرفة هي الموضوع بعد أن كانت على هامشه، ومحصورة بالاطارات المحيطة بالرسوم التي تحاكي الواقع مباشرة، وقد انتشر فن الزخرفة، الى جانب الجدران، على صفحات المصاحف والكتب والاواني والسجاد واثاث البيوت الخ.. وتطور واغتنى مع الوقت.

بلقائنا هذا، ونظراً لاهمية الموضوع واتساع آفاقه، سنحصر كلامنا على بنية فن الزخرفة ومنطلقاته الفكرية دون التوقف امام مفرداته وتقنياته رغم اهميتها، نبدأ أولاً بالحديث عن استلهامات بنية فن الزخرفة.

استلهمات فن الزخرفة من الطبيعة

فن الزخرفة هو فن تجريدي المظهر لكنه بالحقيقة يحاكي الطبيعة من زاوية جديدة ومنسجمة مع نظرة الاسلام للوجود، إنه فن يبحث عن روح الموجودات بدلاً من مادتيها، ويبحث عن حركتها المتمثلة بايقاعاتها بدلاً من ثباتها المحدد بأشكالها الغلافية الظاهرة، وذلك على عكس ماسعى اليه اليونان قبلاً، فعمدوا الى تثبيت الاشكال واعطائها القدسية، إن كل ماهو موجود في العالم النسبي غير مقدس عند الاسلام، وبالتالي غير ثابت، فالثبات للمطلق، لله وحده، ولاتقاطع بين المطلق والنسبي.

وعند الاسلام، كل ماهو نسبي هو فانٍ، لذلك على كل الموجودات باعتبارها نسبية، ان تكون متحركة باستمرار، ونتبين من ذلك أن «الفن الاسلامي يحاكي الطبيعة رغم كونه فناً تجريدياً، إلا أنه يحاكيها في منهجية بنيتها، ونستدل على ذلك بما يلي:



اللوحة رقم ١

غازي مكداجي - بنية من الزخرفة

أولاً: إن نمو جسم كائن ما، انما هو في الاسلام تراكم لخلق مستمر، موجود في البعد الزمني، وهو عبارة بالتالي عن صور لاجسام متشابهة بعض الشيء تتراكم قرب بعضها البعض فتشكل إيقاعاً.

ثانياً: يتم تكوين اي جسم في الوجود، سواء كان شجرة او ورقة من أوراقها، او حشرة، ببنية ذات هيكلية مرئية من عناصر متشابهة.

وفي الطبيعة امثلة كثيرة على ذلك (لوحة رقم ١، ولوحة رقم٢).

نستنتج مما سبق مايلي:

أولاً: إن الفنان يحاكي الطبيعة والكائنات فيها بوضعها العام.

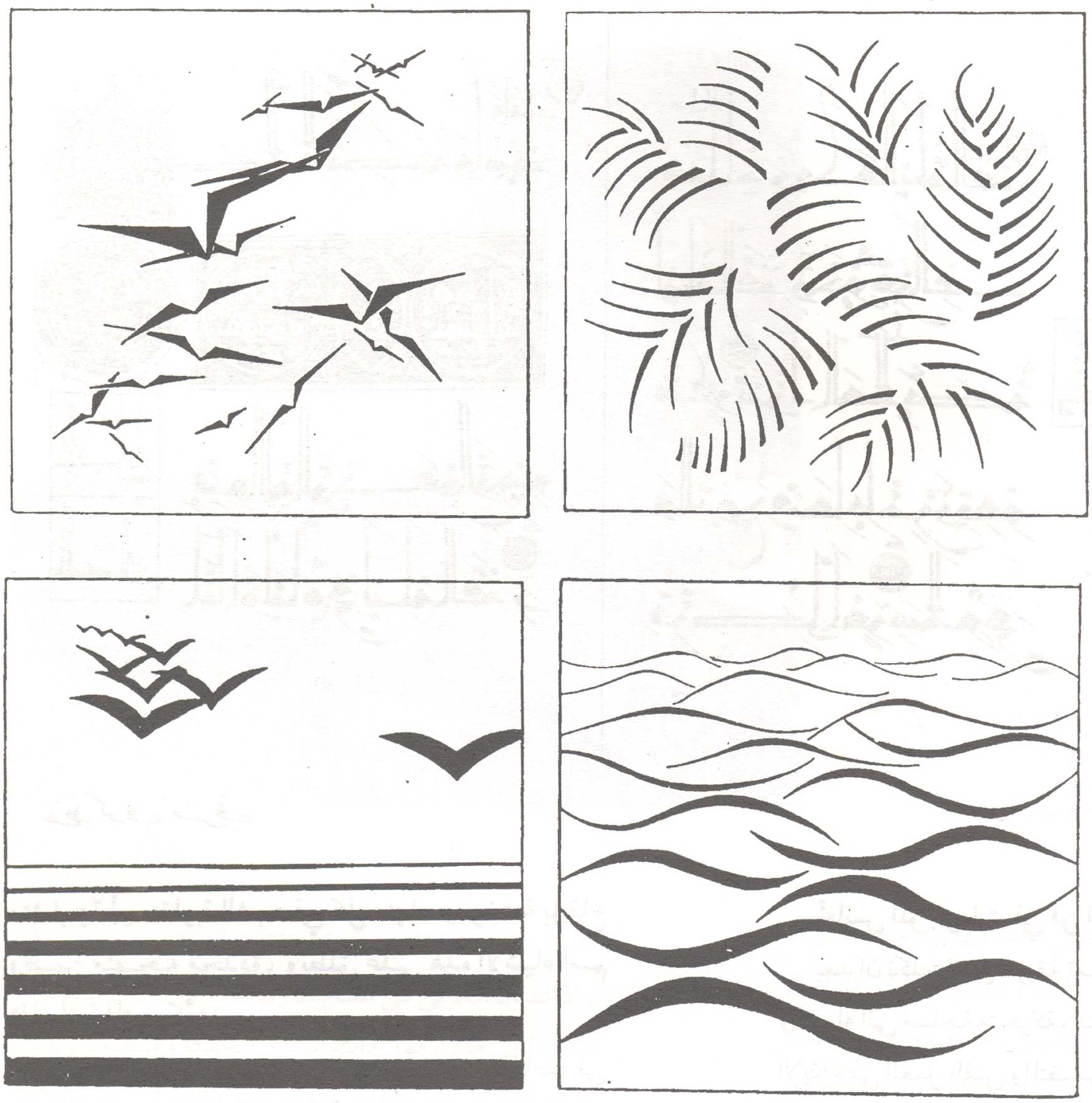
ثانياً: انه يحاكي فيها جمالها الكامن، اي ان كل الاجسام والاشكال المرئية ببنائها الغلافي، والظاهر قد لاتشكل بالنسبة للفنان مصدراً لاستلهاماته الفنية، ولذلك السبب لم يحاك الواقع بظاهرة)، بل كان يستلهم منه منهجية التأليف الايقاعي، التي بها تقوم محتويات الاجسام والاشكال، ويبحث عن كيفية تكوينها من حيث نظام بنائها.

لقد استعمل الفنان المسلم كل مايكمن من العناصر التي استلهمها من الحضارات الموروثة لتكون اداة لتأليف جديد اساسه العنصر المتحرك.

منهجية الفن وخلفيته الفكرية

تنطلق النصوص الاسلامية، وخاصة في علم الكلام، من الموقف الاسلامي في مسألة الوجود بالقول أن كل شيء وجد بعد عدم هو حادث، وكل حادث (متناه). وهذا يعني ان كل الموجودات في العالم متناهية بمجموعها الكلي، ومتناهية بعدد اجزاء كل منها.

وقد تطور هذا العلم عند المسلمين حتى اصبح القول بالجزء



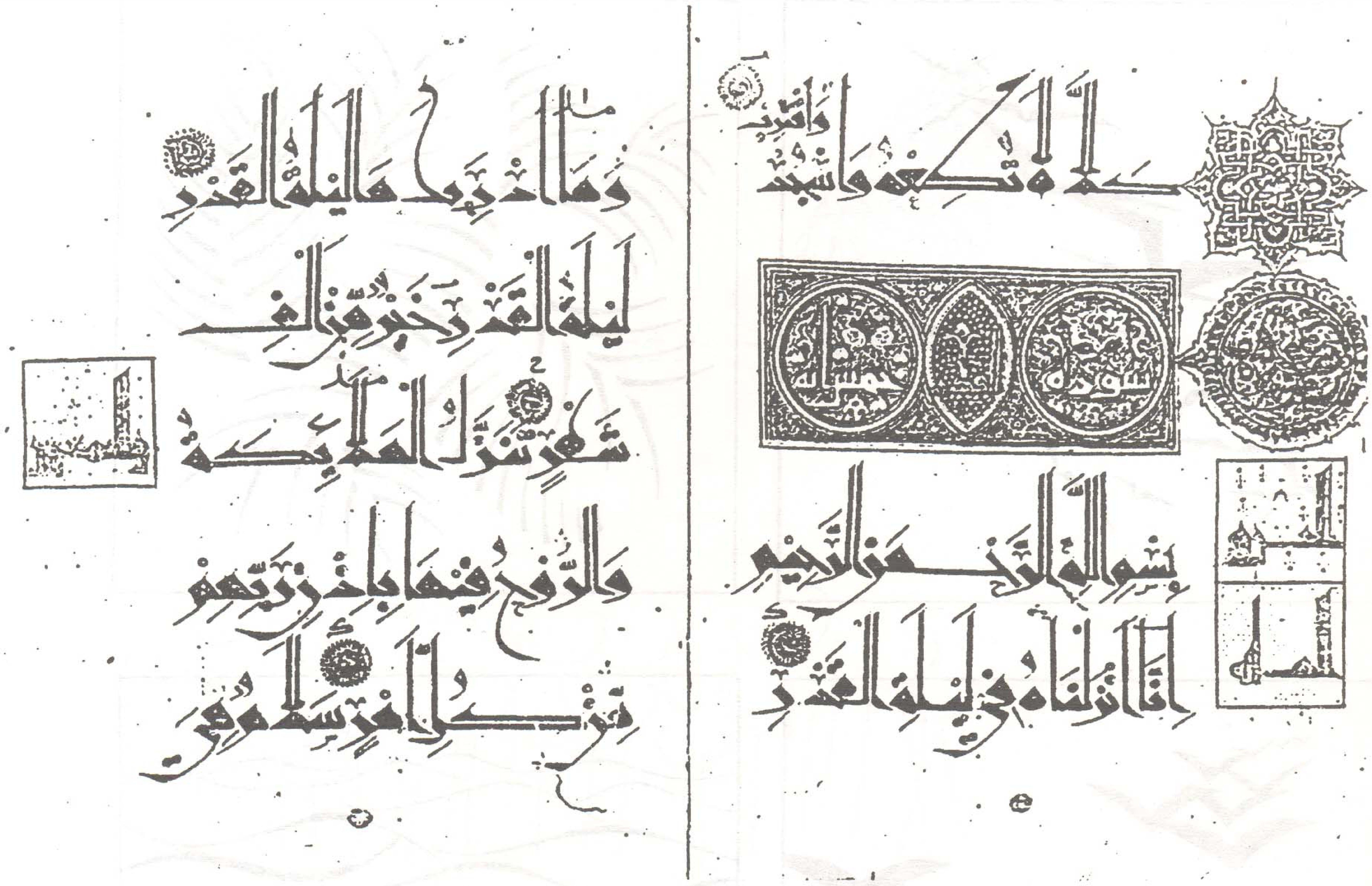
الهيكلية المرئية لمناظر من الطبيعة

الذي لايتجزأ او الجوهر الفرد في علم الكلام (الذرة في المصطلح الحديث) فرعاً للقول بالضرورة لوجود الله، وقدرة الله تعالى على كل شيء تشمل تفريق الجسم حتى الى مقدار لا تأليف فيه ولا اجتماع قط، أي حتى ينتهي الى جزء لاينقسم، وذلك استناداً الى القاعدة الاسلامية الكبرى في اثبات ان المخلوقات حادثة متناهية، وأن لها غاية ونهاية.

إن توجه الفنان في محاكاته منهجية التأليف هذه، هو موقف نابع من نظرته للكون، إذ ان ادراك الجسم هو في تأليفه، يقول الباقلاني عن الجسم انه «جسم مؤلف». ولاثبات وجود صانع للأجسام، يقول: (إن كل ذي شكل منها إنما حصل كذلك بمؤلف ألّفه وقاصد كوّنه كذلك»).

وهذا يدل على أن الشكل في الجسم لايقوم بذاته، إنما هو نتيجة تأليف، والتأليف يحدد كل شكل من الاشكال، يقول الجويني (نحن نرى الاشكال كافة، ونفصل بين بعضها البعض، وندرك اختلافها على المنظرة، وليس يرجع الاختلاف إلا الى التأليفات، فدل أنها مدركة).

من خلال هذه المعاني نستدل على ان الفنان ، وضمن هذه المناخات الفكرية العامة، يعمل لتحويل كل شيء في عمله الفني الى مناطق أو مساحات ذات اجزاء



خط كوفي مشرقي

متشابهة أو متقاربة الشبه في كل منها، وموزعة بإيقاع وضمن منهجية محددة، ونطلق على هذه الاشياء اسم «المساحة المتحركة».

والفنان هنا، إنما يعمل من اجل ابراز الحياة الخاصة في اعماله الفنية، ويعبر عن الحياة هنا بلغة خاصة هي لغة الفن، فهو ينسجم انسجاماً تاماً مع مفاهيم الاسلام، أي أن العمل الفني هو خلق وابداع واحداث من الله، وكسب من الفنان بإمكاناته، فإنه بإظهار الحياة الخاصة لعمله الفني، يؤكد إسلامياً على صفات الحياة بالله مما يشكل دافعاً إبداعياً مهماً في عمله.

نختتم هذه الفقرة بمعنى جميل في تعريف للحياة عند التهاوني يقول فيه: (فالحياة جوهر فرد) موجود بكامله في كل شيء، فشيئية الشيء هي حياته، وهي حياة الله التي قامت الاشياء بها، وذلك هو تسبيحها موجود من حيث اسمه الحي، لأن كل موجود يسبح الحق من حيث كل اسم فتسبيحه من حيث اسمه الحي هو عين وجوده بحياته».

تجانس الموجودات في فن الزخرفة

بعد ان تكلمنا عن طريقة تعامل الفنان مع الشكل الواحد وتحويله الى مساحة متحركة، ننتقل الان لنعالج موضوع أثر الإيقاع في العمل الفني والمتضمن مساحات مختلفة، وسنبين أن هذا الايقاع يعمل على تحويل كل مساحة من حالة الاختلاف في الشكل الى حالة الانسجام في الجوهر، نتناول هذا الموضوع تحت العناوين التالية:

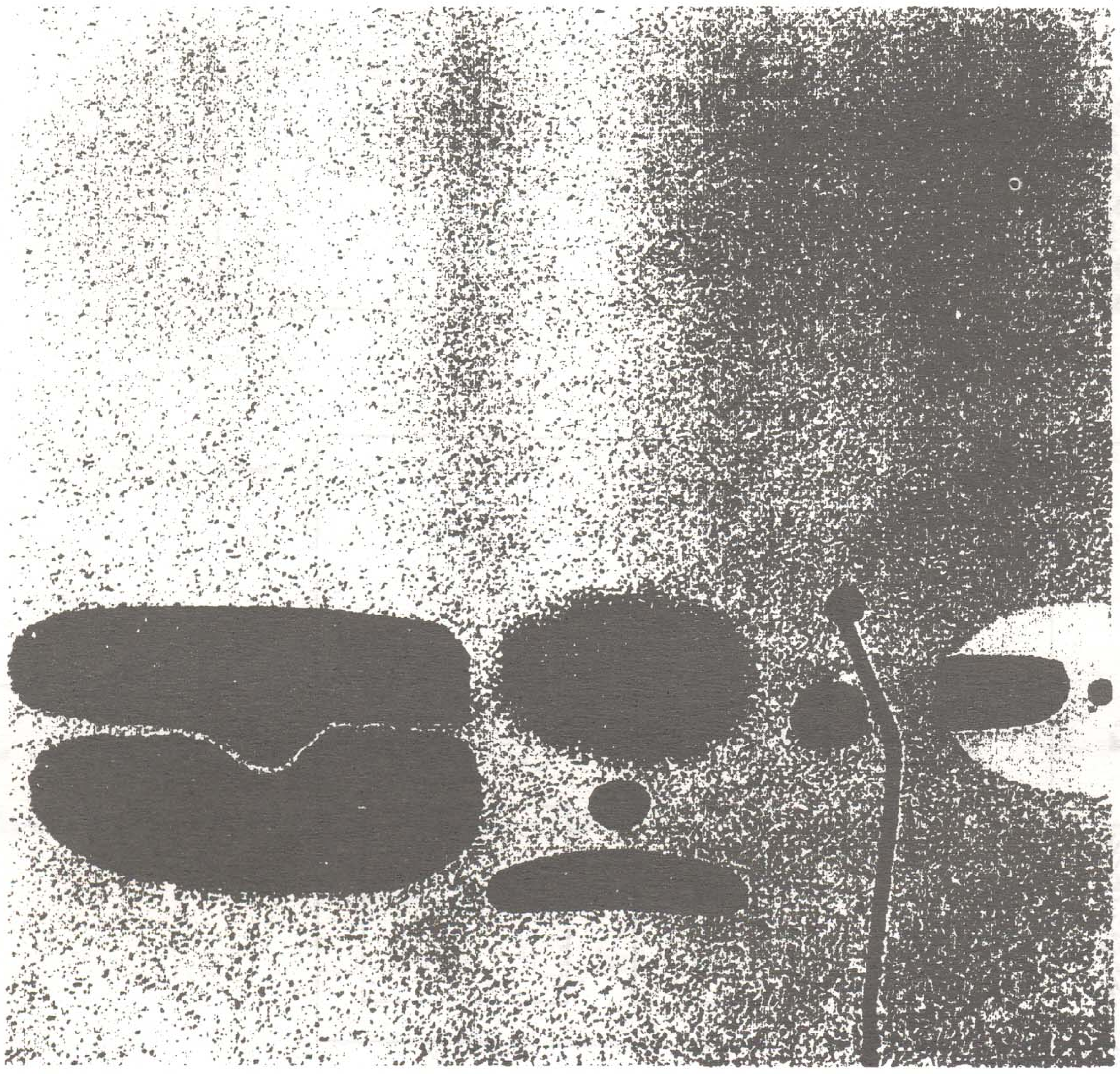
أ - دور «المساحة المتحركة» في موضوع التجانس

ب - توضيح التجانس في تجاور الجسم المملوء مع الجسم الفراغي.

ج - ماهية التجانس.

أ - دور «المساحات المتحركة» في موضوع التجانس:

يبدو هذا الموضوع أكثر وضوحاً، فيما لو أخذنا من فن الخط صفحة من صفحات القرآن الكريم المخططة، ونظرنا إليها كعمل فني واحد موزع على كامل هذه الصفحة، فنجد أولاً (اللوحة رقم ٣)، أن الآيات المخططة تحتل مساحة بسيطة



عمل تشكيلي لفيكتور باسمور

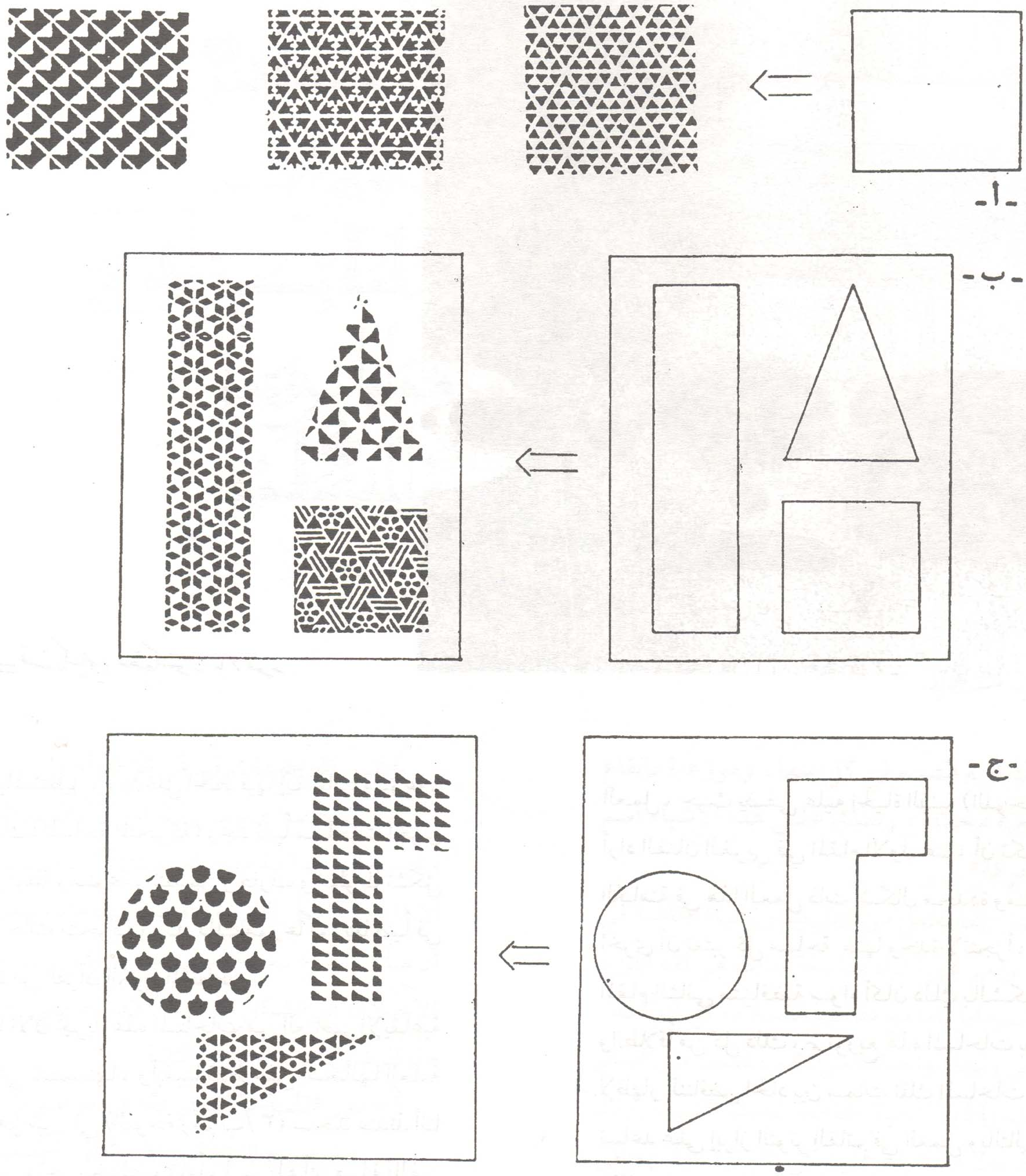
محددة اشبه بالمستطيل، ويتخلل الخط فيها إيقاعات متنوعة، وندعو كل ذلك (المساحة المتحركة) ونجد ثانياً مساحات اخرى ذات اشكال بسيطة ومتنوعة، تتضمن زخارف وخطوطاً تشكل بدورها (مساحات متحركة) وكل ذلك موزعاً توزيعاً فنياً في صفحة واحدة من القرآن الكريم المخطط.

إذا حاولنا الآن تجريد هذه المساحات من العناصر الإيقاعية والزخرفية التي تتضمنها، وأبقينا فقط على أشكالها العامة الصافية كما هو مبين في (اللوحة رقم ب/ ٣) سنجد عندئذ أننا أولاً، أمام شيء آخر يختلف تماماً، ليس له أي صلة بالفن الإسلامي على الإطلاق، وبالتالي تبرز امامنا صعوبة تصنيفه تحت أية صيغة من صيغ الفنون الاخرى، ذلك أنه فقد سبب وجوده، أي حركته، وبالتالي حياته كفن.

في مثل هذه الحالة، وفي بعض صيغ الفنون الغربية يتعاطى الفنان الغربي احياناً مع هذه المساحات الصافية إنطلاقاً من اعتبارات اخرى، أي أنه مثلاً يعمل على توزيع اشكالها المتنوعة والمتناقضة، آخذاً بالاعتبار صفاتها الشكلية بالذات، ليحقق بالتالي الحركة التي غالباً ماتكون صراعية درامية في هذا العمل، حيث يضفي عليه الحياة الفنية (اللوحة رقم٤)، لقد أراد الفنان الغربي في المقام الاول هنا، أن تكون المساحات الكامنة في هذا العمل ذات اشكال محددة ومنتهية، وبعبارة اخرى أن تعتبر كل مساحة منها وحدة لاتتجزأ، وأن تكون في المقام الثاني متناقضة سواء أكان ذلك بالشكل ام باللون، وانطلاقاً من كل ذلك، تم توزيع هذه المساحات بطريقة التجاور لإظهار التناقض الحاد بين سمات تلك المساحات، هذه الطريقة تساعد على إبراز التوتر القائم في العمل وبالتالي في حركته، وذلك مايؤدي بالمشاهد إلى حالة الانفعال.

بعد التجربة الاولى التي قمنا بها بتجريد المساحات المتحركة من جزئياتها، نستعرض الآن تجارب أخرى، وذلك لاستكمال إثبات اهمية الجزئيات في العمل الفني الاسلامي. وهو ماتظهره (اللوحة رقم ٥) بالتفصيل.

ننتقل الآن للحديث عن (الفن المعماري) حيث لايمكننا تصور عمارة إسلامية وفق تصميمها التراثي، خالية من عناصرها الايقاعية المتنوعة، من اعمدة قناطر، ومساحات زخرفية، بالإضافة الى مايتخللها من عناصر فراغية، مثلاً نجد



أشكال هندسية

أ- مساحة جامدة ← مساحة متحركة

ب- توزيع جامد ← توزيع متحرك

ج- تاليف ذو حركة متكسرة ← تاليف ذو حركة ضمنية إنسيابية، وحركة ظاهرية متكسرة

احياناً ان الواجهات في العمارة الاسلامية تتألف الواحدة منها من تجميع أشكال واحجام مختلفة جداً ومتناقضة، إلا أنها تصبح بعد معالجتها إسلامياً متجانسة، لأن كلا منها يتضمن مساحات متحركة (مملوءة بالزخرفة) أو عناصر معمارية إيقاعية، وهذا مايبدو جلياً في واجهة مدرسة ومصلى «شيردور» في سمر قند. (اللوحة رقم٦).

من ناحية أخرى، لنتصور انفسنا وسط صحن احد المساجد (كمسجد الحاكم بمصر)، بحيث لاتوجد اروقة مسقوفة ولازخارف، بل هناك جدار يلفنا من كل جانب، مع احتمال وجود أبواب رئيسية تؤدي إلى داخل الاقسام المحيطة بمحاور محددة الاتجاه، ضمن هذا الوضع التصوري، يفقد الصحن معناه كمكان مريح وساحة تجمع ولقاء، ويتحول إلى مجرد منور كبير او ساحة عبور سريع، من الناحية الجمالية تتحول العلاقة التجاورية بين الفراغ الكبير (الصحن) والاقسام المحيطة، من علاقة كانت ذات طبيعة تجانسية تتسم بالحركة لتداخل الفراغ بالجسم المملوء بواسطة الأروقة، إلى علاقة ذات طبيعة تناقضية تتسم بالجمود، وظيفتها فصل الفراغ عن المملوء كما بينه الرسم التالي (لوحة رقم ٧).

إن ماسلفنا الحديث عنه في الفنون الثلاثة عن أهمية الفراغ في الفنون الاسلامية ـ وخاصة ماشرنا إليه في المثل الاخير لفن العمارة ـ يضعنا في مواجهة ظاهرة مهمة في هذه الفنون، وهي حالة التجاور القائم بين الجسم الفراغي والجسم المملوء فيها، وهذه الحالة في الظاهرة تمثل اقصى درجات التناقض، مما يتطلب منا توضيح ماهية هذا التجاور بالنسبة للفنون الاسلامية الثلاثة على السواء، والذي سيكون موضوع بحثنا في القسم التالي.

ب – توضيح التجانب في تجاور الجسم المملوء مع الجسم الفراغي:

قبل أن نناقش هذا الموضوع، نتوقف امام مسألتين اساسيتين: المسألة الاولى وتتمثل، برأي بعض الباحثين الذين يعتبرون ظاهرة انتشار الزخرفة الإسلامية، بكل اساليبها ـ من عناصر كتابية ونباتية وهندسية في كل المساحات، ظاهرة سببها «الخوف من الفراغ» والمسألة الثانية، تنطلق بالاساس من نفي صحة الرأي في المسألة الاولى، وتعتبر ان الفراغ والزخرفة يتجاوران بتآلف وتناغم في العمل الفني الواحد، وأن وجودهما معاً وجود أساسي في بنية هذا العمل، مما يؤدي الى الاستنتاج التالي: إن تجاوز الجسم الفراغي مع الجسم المملوء بالعمل الفني الإسلامي الواحد هو تجاوز تجانسي وليس تناقضياً.

إن نظرية (الخوف من الفراغ) تستند بالاساس، الى مقولة ارسطو الفيزيائية القائلة بعدم وجود الفراغ في الطبيعة، بمعنى اخر، خوف الطبيعة من الفراغ، وقد انعكست هذه النظرية على تفسير كل ظاهرة انتشار الزخرفة في الفنون، وخاصة في الفن الاسلامي، من باب أن الانسان وبسبب خوفه من الفراغ، يقوم بتغطية المساحات بعناصر اخرى مرئية.

ولكي نتطرق الى هذا الموضوع، نتناول آراء الباحث الفرنسي (الكسندر بابادوبولو) لكونه من انصار تفسير ظاهرة انتشار الجزئيات الدقيقة (الزخارف) على المساحات المنمنمة، وغيرها من الفنون الإسلامية كالعمارة مثلاً، اعتماداً على قاعدة (الخوف من الفراغ)، وعلى هذا الاساس فسر (بابادوبولو) وجود الزخارف بكثافة في المنمنمات الفارسية، وخاصة على المساحات التي تمثل الطبيعة، وعلى ارضيات وجدران اسقف المباني كما هو منظور في كل جانب في المنمنة الفارسية (لوحة رقم٨) كما فسر الباحث على هذا الاساس انتشار الزخرفة في (المنمنمة العربي) كما وجدت في إطارها، وعلى ثياب الشخصيات المرسومة، والتي كانت تظهر هنا بشكل زخرفة هندسية، أو نباتية أو تكون نتيجة تبسيط لثنيات قماش الثياب وتكرار لخطوط هذه الثنيات (لوحة رقم ٩).

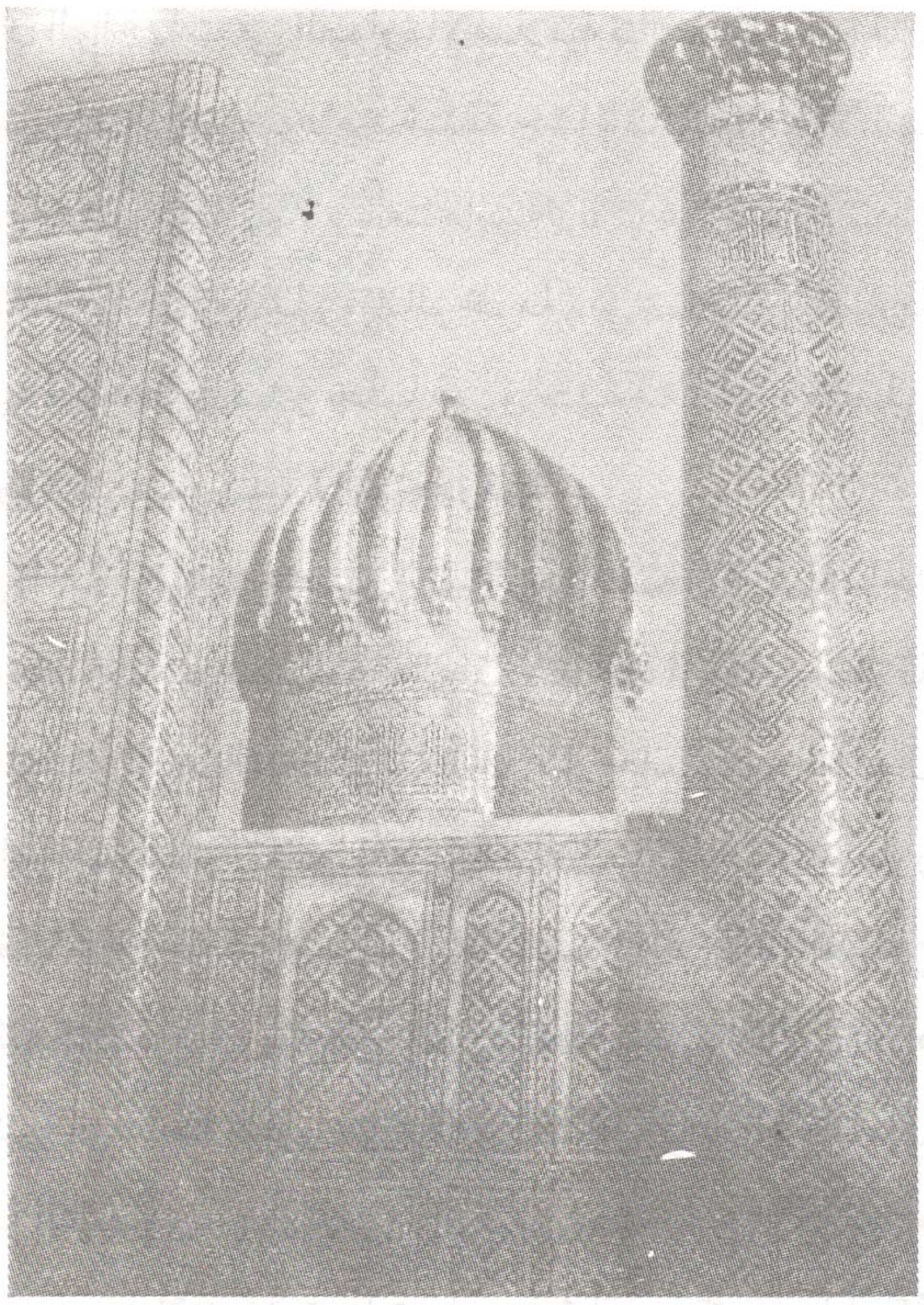
من جهة ثانية ـ فقد تحدث (بابادوبولو) عن مساحات اخرى فارغة في المنمنمات الى جانب المساحات المزخرفة، وهي الخلفية الصافية اللون في (المنمنمة العربية) نذكر منها مارسمه الفنان البغدادي المشهور (الواسطي) (لوحة رقم١٠)، والمساحات الفارغة والبيضاء الموجودة إلى جانب المساحات المزخرفة الاخرى في بعض المنمنمات الفارسية (لوحة رقم ١١)، أعطى (بابادوبولو) أهمية كبرى لهذه المساحات الفارغة وسماها (مجال الراحة والهدوء)، لكننا إذا تأملنا هذا الموضوع

لانستطيع إدراك أزدواجية الحال في المنمنمة الإسلامية، مما يضعناأمام هذا التساؤل: كيف يمكن ان تعطي نظرية (الخوف من الفراغ) مفعولها في قسم من العمل (حيث المساحات المزخرفة) ويتوقف مفعولها في قسم آخر من العمل نفسه (حيث المساحات الصافية)، دون إعطاء أي توضيح لحقيقة ظاهرة التجاور القائمة بين المساحات المملوءة والمساحات الفارغة، ودون البحث عن جوهر هذه الظاهرة في الفن الاسلامي بشكل عام!

وموجز القول، إننا نعتبر أن نقد الفنون الاسلامية من قبل بعض الباحثين بإخضاعها لمقاييس غير نابعة من البيئة الاسلامية، قد يبعدنا عن إدراك الجماليات الحقيقية لهذه الفنون، وربما يمكن تطبيق نظرية (الخوف من الفراغ) على الفنون المتأثرة بالفكر اليوناني، والتي تجد في مصدرها جوهر نظرية ارسطو، وبالتالي لايمكن أن تفرض هذه النظرية نفسها على مختلف فنون العالم، ولايمكن لها أن تكون نظرية كونية، انطلاقاً من كل ذلك، فإننا نشك كثيراً في مدى صلاحية تطبيق نظرية (الخوف من الفراغ) على الفن الاسلامي.

أما بالنسبة للمسألة الثانية والمتعلقة بالتحقيق في طبيعة تجاور المساحات الفارغة والمساحات المملوءة في الفن الاسلامي، فنبدأ بالانطباعات التي تحصل لنا عند المشاهدة، حيث ننطلق اولاً من رفض صلاحية نظرية (الخوف من الفراغ) في تفسير ظاهرة المساحات الفارغة.

بدخولنا احدى المساجد ذات القبب الوسيطة، تبرز لنا قوة المساحات الزخرفية في التخفيف من ثقل المادة على امتداد الجدران، والأسقف ذات الابعاد الكبيرة، كما في المساجد العثمانية وغيرها، بالإضافة الى اثرها في نقل الحركة بطريقة انسانية نحو قمة القبة الوسيطة الكبرى، ونلاحظ ونحن نتأمل الزخارف المنتشرة على القبة الوسيطة، أن، غالبيتها تندرج بعناصرها المختلفة من حيث الدقة، بخط تصاعدي نحو وسط القبة، هنا يخيل الينا انه صعب تمييزها بالعين المجردة، وفي هذه الحالة تكون الزخارف قد حولت هذه المساحة من القبة بإيحاءاتها إلى مادة في منتهى الشفافية، كما لو كانت هذه المساحة فراغاً، ومن المساجد نذكر: مسجد قبة الصخرة في



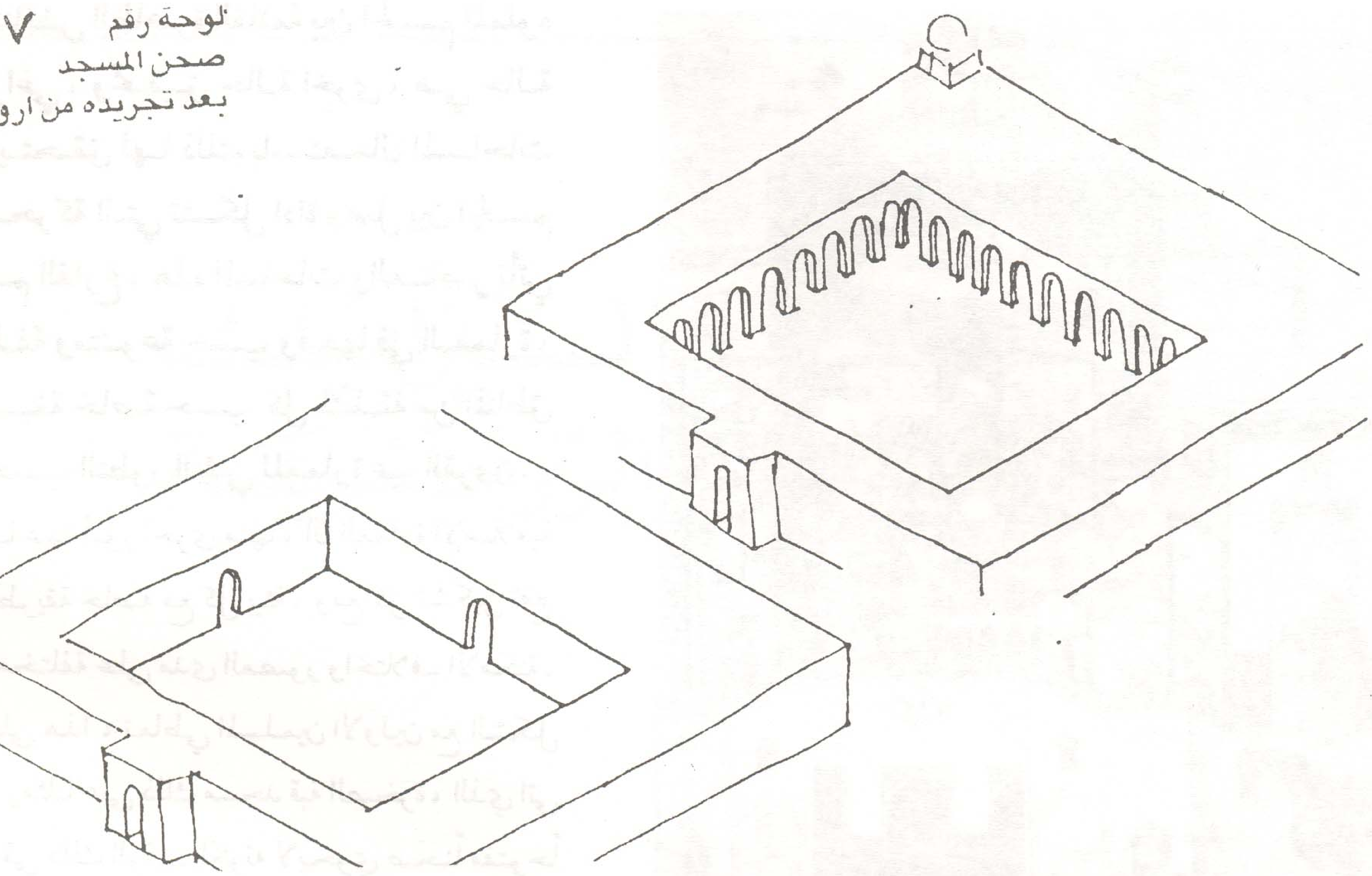
مدرسة ومصلى شيردور - سمرقند

القدس الشريف (لوحة رقم ١٢).

وقد تنتهي الزخرفة في الوسط بتخطيط آية قرآنية كريمة يأخذ شكلاً دائرياً، وتنطلق أحرف الالف من نقطة المركز لتشكل إيقاعاً نورانياً مشعاً (لوحة رقم ١٣)، ونشير هنا أنه في مسجد (أيا صوفيا) خطط المسلمون آية: ﴿الله نور السموات والارض﴾ (لوحة رقم ١٤)، ولاسباب معمارية ومناخية يوجد أحياناً في أعلى القبة فتحة دائرية صغيرة، ونلاحظ هنا أن العناصر الزخرفية تذوب كلياً بالفراغ البعيد الانتهاء (انظر لوحة رقم ١٥).

ونجد في المساجد ايضاً علاقة الامتداد الفراغي للصحن مع الاقسام الداخلية، فالجسم الفراغي يتداخل بالاقسام المسقوفة بواسطة الثغرات الفراغية التي تتخلل الاعمدة والقناطر،

لوحة رقم ٧
صحن المسجد
بعد تجريده من اروقته



صحن المسجد بعد تجريده من أروقته

متلاحمة مع كل محيط الصحن، وتتحقق لحمة التعشق، والتزاوج بالإيقاع الانسيابي للأروقة المحيطة بالصحن من كل جانب. (الوحة رقم ١٦).

وفي بعض مساجد فارس وبخاري وسمر قند وغيرها، نجد أن المساحات الجدرانية المحيطة بالصحن كبيرة نسبياً، لذلك أتت الزخرفة بمختلف اشكالها لتغطيها، بكثافة (لوحة رقم ١٧)، والمساحات الجدرانية هنا تلامس الجسم الفراغي للصحن بواسطة الزخرفة فتحوي لنا وجود فتحات تكاد لاتحصى، متداخلة في الجدران نتيجة الانعكاسات المختلفة للنور على صفحات هذه المساحات المكونة بقيم ضوئية مختلفة، كل هذا يلعب دور التعشق بين الجسم المملوء والجسم الفراغي، هذا إلى جانب الفتحات المتكررة على الجدران، وهي غالباً ماتكون متواضعة القياسات بالنسبة للمساحات الجدرانية المحيطة بها.

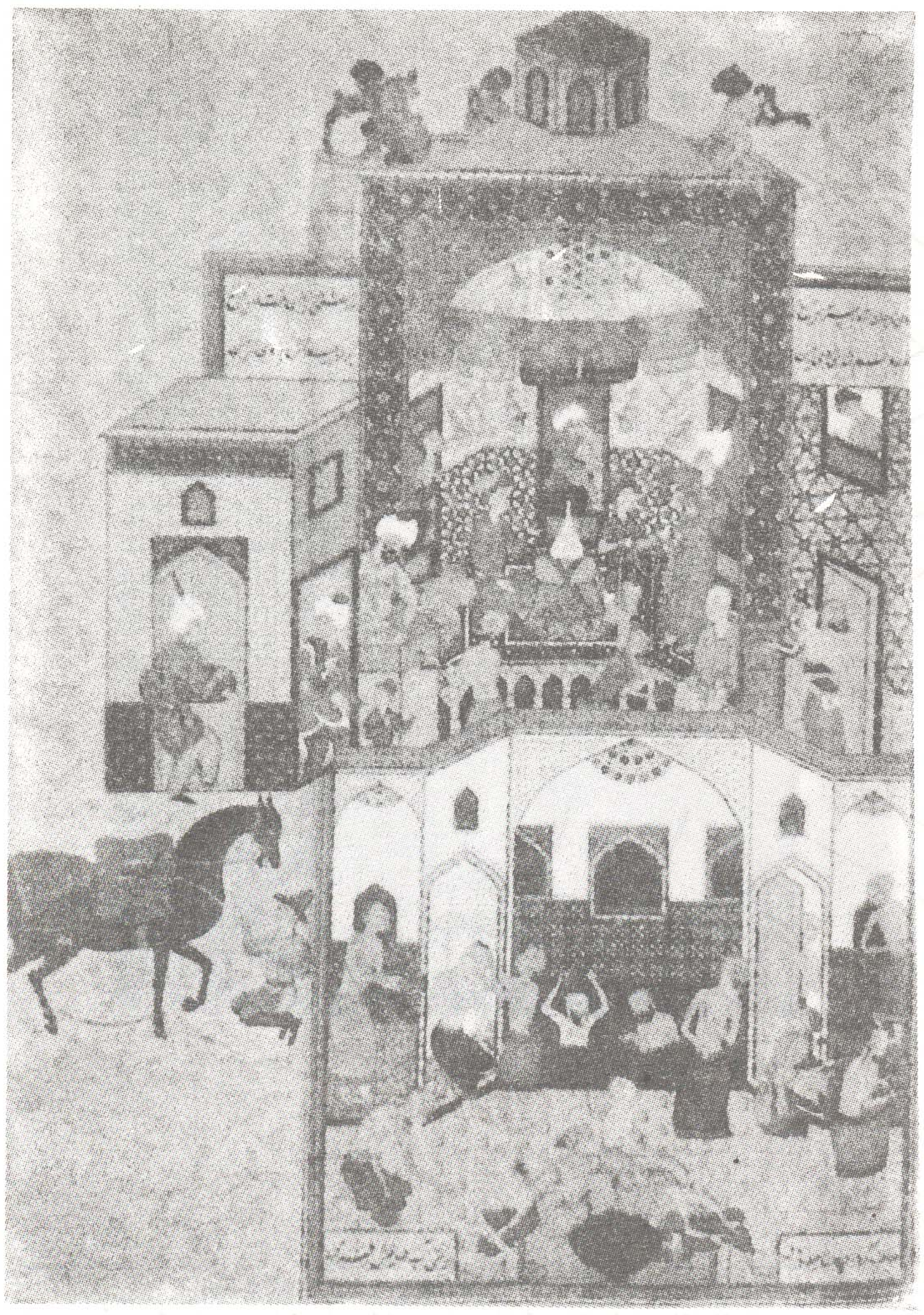
وهناك امثلة عديدة لتعشق الفراغ مع العناصر الفنية الاخرى، فمثلاً، غالباً مانجد على محيط القناطر الاندلسية والمغربية، تجويفات متكررة تعمل على إدخال الفراغ المحصور بالقنطرة بالجدران المعمارية (لوحة رقم١٨)، ويتطور هذا التداخل احياناً حتى يصبح نوعاً من المتدليات التي تسمى (المقرنصات) فتشكل بذلك تداخلاً شاعرياً جداً بين الجسم الفراغي والجسم المبني (لوحة رقم ١٩)، في هذه الحالة يتحول -بتصورنا- كل منها الى زخرفة نافرة، واحدة سلبية فارغة منها والاخرى إيجابية مملوءة بها، ويظهر هنا العنصر الفني في بعض قناطر الابواب وأحياناً في القبة النصفية التي تعلو المحراب، وهنا تصغر هذه المتدليات إنطلاقاً من نصف الدائرة المحيطة بالقبة من اسفلها حتى القمة في اعلاها، فتتحول إلى نصف دائرة صغيرة، بصلية الشكل تتلامس مع الجسم الفراغي، لتذوب هناك (لوحة رقم٢٠)، وفي صالة من صالات قصر الحمراء نجد المقرنصات تنتشر على كل القبة الوسيطة بكثافة وبشكل يصعب تصوره (لوحة رقم ٢١).

يتبين لنا من خلال هذه الشواهد المختلفة التي ذكرناها، أن هم العمارة الاسلامية، هو العمل على

إلغاء حالة التناقض الظاهرة القائمة بين الجسم المملوء والجسم الفراغي، وتحقيق حالة اخرى، هي حالة التجانس، ويتحقق لها ذلك باستعمال المساحات والعناصر المتحركة التي تشكل اداة وصل بين الجسم المملوء والجسم الفارغ، هذه المساحات والعناصر تأتي باشكال مختلفة ومتنوعة حسب وقعها في العمارة، وهي تتسم بصبغة خاصة حسب كل منطقة من المناطق الإسلامية، وحسب التطور التقني للعمارة عبر القرون.

هنا تتضح لنا عدة أمور اخرى منها، أن العمارة الإسلامية تحاول التعامل بطريقة خاصة مع كل بيئة، ومع كل تشكيل تقع عليه لأسباب مختلفة على مدى العصور واختلاف الامكنة، ومن الامثلة على هذا، تعاطي المسلمين الاولين مع الشكل للمبنى المقفل، ومثلنا على ذلك مسجد قبة الصخرة، الذي اتى فريداً من نوعه في ذلك الوقت لكونه لايحوي صحناً مفتوحاً في داخله (لوحة رقم٢٢)، إلا أنه قد عولج من الداخل بطريقة برزت الأروقة فيها وهي تلف القاع من الداخل من كل حد كأنها السماء بصفائها، وقد تداخل معنى السقف بمعنى السماء في اللغة العربية حيث يقول ابن منظور عن ذلك: (كل ماعلاك فأظلك فهو سماء، ومنه قيل لسقف البيت سماء، فإذا بنا من جديد كأننا امام حالة الصحن المفتوح، والأروقة تلفه من كل جانب، وهكذا تعامل المسلمون، والعثمانيون منهم بشكل خاص فيما بعد، مع العمارة البيزنطية ومع القاعة الكبيرة في الإيوان ذات القبة الوسطية الضخمة) (لوحة رقم ٢٢ راجع لوحة رقم١٢).

ويتضح لنا أمر ثان، وهو أهمية فن الزخرفة، بما يتضمنه من عناصر مختلفة، إلى جانب فن الخط كمادة مهمة جداً، إلى جانب المواد الاخرى في العمارة الاسلامية، ويتبين لنا مدى تداخل فن الزخرفة بفن العمارة ليشكلا معاً فناً واحداً اسمه العمارة الاسلامية، وهذه الحالة في فن العمارة لم تعرفها حضارة من الحضارات الاخرى بهذا الشكل، وهنا تحضرنا التساؤلات التالية: كيف تم تنفيذ هذه العمارة، وكيف يتم التنسيق بين المزخرف والمخطط والبناء في مرحلة التصميم كما في مرحلة التنفيذ؟ اسئلة كبيرة ومهمة جداً، تحتاج إلى ابحاث عديدة اخرى تخرج عن نطاق هذا البحث، ويعتبر قصر



منمنمة فارسية

الحمراء في الاندلس نموذجاً مهماً في إظهار هذا التداخل الذي تحدثنا عنه، وقد حقق هنا حالته القصوى إلى حد الاعجاز (لوحة رقم ٢٣).

انطلاقاً من الامثلة العينية التي أوردناها في هذا القسم من البحث، نستنتج ان الفنان المسلم ينطلق في تأليفه الفني، آخذاً بعين الاعتبار، أن كل مايستعمله في عمله من أجزاء وأقسام، لابد وأن يكون متجانساً بالجوهر، رغم التناقض الظاهري فيها، وعلى هذا الاساس يقوم التجاور بين مختلف اقسام العمل، وهنا تكمن عملية الإثارة الجمالية، في لغة هذه الفنون، والجماليات هنا تقوم على التزاوج والتناغم، على عكس جماليات الفن الدرامي (السائد في الغرب) التي تستعمل حالة التناقض حتى اقصى درجاتها، وهذه تقوم على مبدأ الصدمة.

ترابيع السيراميك والصناعة الروحانية

اسعد عرابي

فنان تشكيلي ومصمم غرافيكي وباحث في عالم الجمال، ألقى العديد من المحاضرات في مراكز أكاديمية وثقافية مختلفة.

إن البحث عن (الكمون الروحي) في الصناعات النورانية، (ونفاذه من وعاء الشكل الهندسي)، يفترض إعادة النظر في الأطروحة الإستشراقية، التي إنتزعت بداهتها من الإذعان لتكرارها، تعتبر هذه الأطروحة أن الجسد الكيميائي في الصناعات الحرفية العربية والاسلامية **(مادّة)**، وهيكلها الهندسي يمثل **(روحها)**، مدفوعين بالتمحيص عن الرموز الهندسية وأبعادها «الميتافيزيقية» التي تجاوزوا بها حدود **(التنزيه)**،

وربما رسّخ هذا الرأي ما إكتنف عالم الأعداد والحروف من سيميائية باطنية على غوار متاهات هندسية قلم **(الكوفي المربع)** وعلوم **(الجفر)** والمربعات السحرية، وتداخل علوم الفلك والتنجيم بعلوم الإيقاع والجبر وغيرها[1]، درج المستشرقون على وضع المفردات الهندسية في مركب عائم يتجول بين الحضارات، وغالباً ما يحط رحاله في مرفأ المعرفة اليونانية، فعندما رسم (ميشيل إيكوشار)، مسار المسقط **«المثمن»** الشائع في العمائر الاسلامية، جعل مصدره يونانياً محمولاً عبر العمائر الرومانية والبيزنطية، فاته مع توائمه (كالڤان وغيره)، أن العمارة الاسلامية عمارة إكساءات حرفية (تغلّف هندسات الجدران، والأسقف، والأرضيات)، وليست عمارة مساقط على غرار الروماني.

ورغم أنه لايمكن فصل **«المحتوى»**(المادة النورانية)، عن **(المحتوي)** الهندسي، فإن أولوية الشكل الهندسي وسيادته على المادة، قد تنطبق على الصناعة الإستهلاكية، وتنطبق بحدود ضيقة على كرافيكية الأحرف المتضمنة في النصوص القدسية، خاصة المستنسخة منها في المخطوطات، أو التي تعتمد على التخطيط المسبق الصناعة دون أدنى هامش للتأويل أو الشطح أثناء التنفيذ. تستجيب هذه الحالات مع الملاحظة التعميمية التي يرددها [الكسندر بابا دوبولو] (أبرز المختصين في علم جمال الفن الإسلامي)، معتبراً الشكل (خاصة الهندسي منه) أشد أهمية من المادة، يملك الحرف والإشارة الهندسية- بالنسبة

لأمثلته- أولوية مطلقة على لبوسهما الحرفي، مؤكداً أن المفردات المكرورة مثل المثمن، والآيات الكريمة، والعديد من الوحدات الشائعة، لا تختلف هيئتها جميعاً بإختلاف المواد التي تجسدها[٣]، والواقع أن هذا الحكم لا ينطبق على (مبدعي الخط) (وليس متبعيه) الذين يملكون معرفة واسعةً بأسرار الورق، والأخبار، وأنواع القصب (إلى جانب الطرز المنهجية)، وبما يسمح لحساسيتهم أن تبصم إرتجافات الحروف، وقد تصل حريتهم في تأويلها، إلى توليد طرز جديدة، فقلمي (الجليل) و(الطومار) كانا أول عصيان لهندسية الكوفي القديم، إخترعهما منذ العهد الأموي الخطاط **(قطبة)** بما يتفق مع عفوية سلوك اليد وإيقاعها الجديد المتسارع، مع تنامي الثقافة ودواوينها، وتتالت محطات الإبداع خلال القرون التالية من رعشات إبن مقلة (النسخية)، ورهافات (إبن البواب) (المستعصمي) و(عثمان)، وغيرهم، أما **النقابات الطائفية** أو الحرفية (التي يرجع إليها أسباب تجويد الصناعات عامة) فكان معلموها يراقبون مستوى الأداء المهني، وليس الأطر الهندسية، الشائعة، بل إن الأسرار الحرفية المتوارثة كانت مقصورة على حكمة الأداء، خاصة وأن (أهل الذوق) يعتبرون المعرفة الرياضية كعتبة أو مقدمة للتجلّي، ولقب **«عارف»** بالنسبة اليهم يتجاوز مستوى **«المهندس»**.

* * *

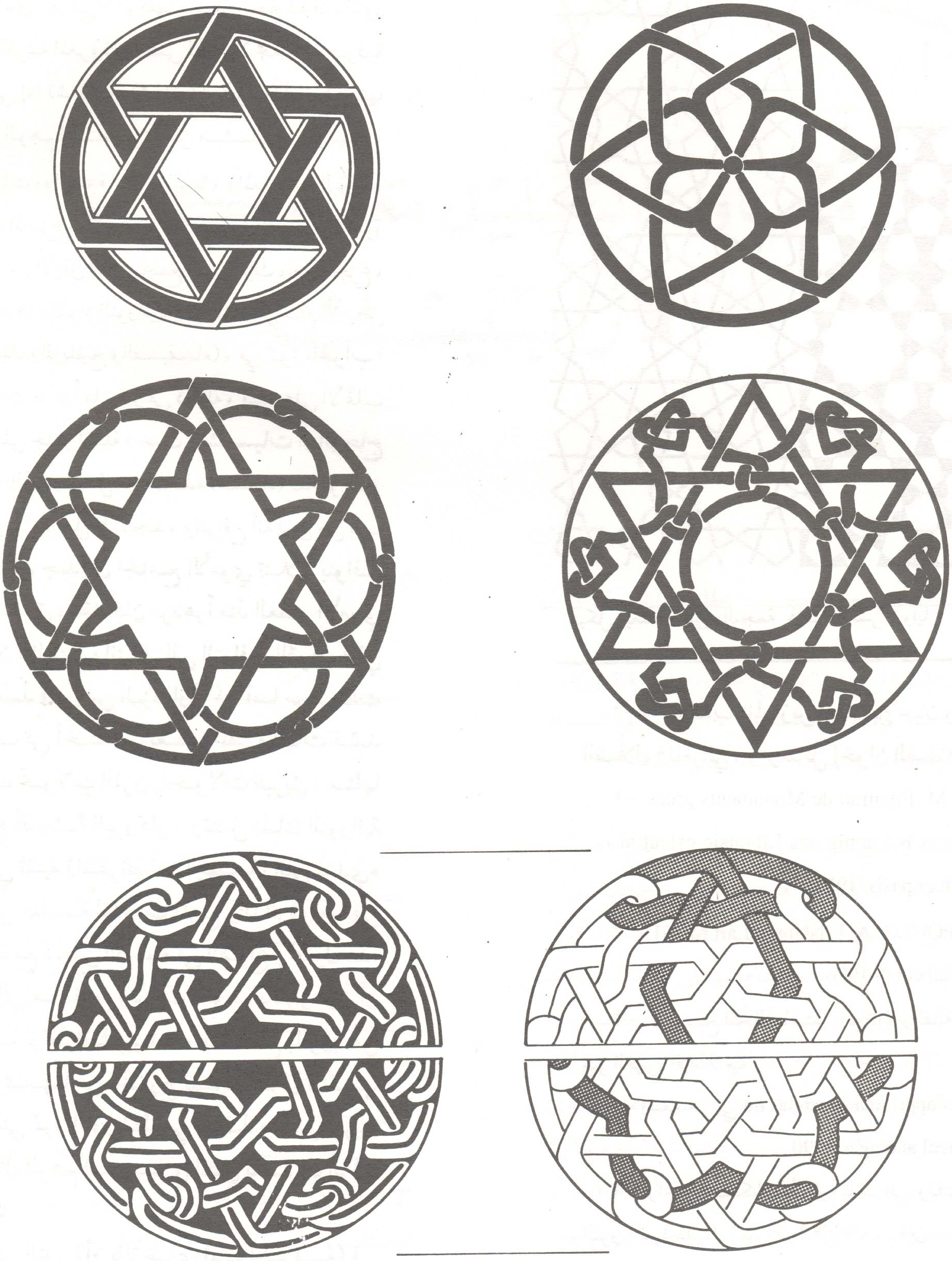
دعونا نتأمل كساءً من بلاطات (القيشاني) التي تغلّف عادة الجدر المقابلة للبحرات (البُرك) الدمشقية، وإنعكاساتها في المرآة المائية، فإذا ما إقتصرنا على تربيعة واحدة عارية عن التواريق وذات صباغة أحادية، من الأزرق النيلي، أو الأخضر التركواز: لاحظنا:

١- أن قياسها التربيعي يصل غالباً حتى (٣٠)سم، فإذا ما إقتصر حجمها على سم٣ سميت بالفسيفساءعوضاً من السيراميك، في حين أن تربيعة الزيلليج في المغرب يتوسط قياسها الإثنين.

٢- أن مادتها مزججة عاكسة للضوء، لذلك دعيت قبل الإسلام بفنون النار لإستخدامها الشوي، بدرجات عالية، وسميت بعد الإسلام، بصناعة (النور)، بسبب سطوعها وبريقها أمام الشمس، يزداد رفيف الضوء عندما ترتصف هذه التربيعات في أرضية البحرة، متحالفة مع تلألؤات التموج المائي الخاطف للبصر.

تُستقي تقسيمات جدار (القيشاني) المتعامدة من نظام رقعة الشطرنج، فإذا تماثلت تربيعات السيراميك (Le module) في هندستها، فهي متباينة في درجاتها اللونية، وشدة سطوعها، وذلك بسبب عدم تساوي درجات الشوي[٤]، ثم بعدم تساوي زاويةتثبيت كل منها على الجدار، بحيث تتلقى كل بلاطة كمية متباينة من أشعة الشمس، فإذا ما إنتقلت العين من تربيعة إلى أخرى، خضعت لمسار أفقي متواتر الإتجاه وفق أسطر القراءة، وبما يتوازى مع قراءة النوطة الموسيقية الشرقية التي تعتمد في تحولاتها على الصقل [بسبب إستخدام ربع العلامة الصوتية في السلّم، وبسبب رهافة الإختلاف اللوني في السيراميك]، تعادل التقسيمات التربيعية بالتالي تقسيم السلم إلى علامات وهكذا من هنا يبدو التقابل الفرضي بين القراءة البصرية الثنائية الأبعاد، لجدار السيراميك، ومقاماته التربيعية من جهة، والموسيقى اللحنية المدعاة بالأفقية، «Lamusique modale» الخاصة بالنوطة الشرقية من جهة أخرى، ولاشك أن الفنان (بول كلي) قد اكتشف في تونس هذه العلاقة المتزامنة وهو ما يفسر إستخدامه الدائم لخرائط رقعة الشطرنج، في تكويناته المتعامدة الموسيقية[٥]، نلحظ في هذه الحالة كيف تتم وحدة الأنظمة البصرية والسمعية عن طريق رهافة المادة النورانية أكثر من نواظمها الرياضية، كذلك فإن حيوية الإنعكاس في الماء تنبجس من لقاح أنماط الإنعكاس التربيعية في تماوج المياه ولا ترد من الأسباب الرياضية في التناظر أو التباين الجبري:

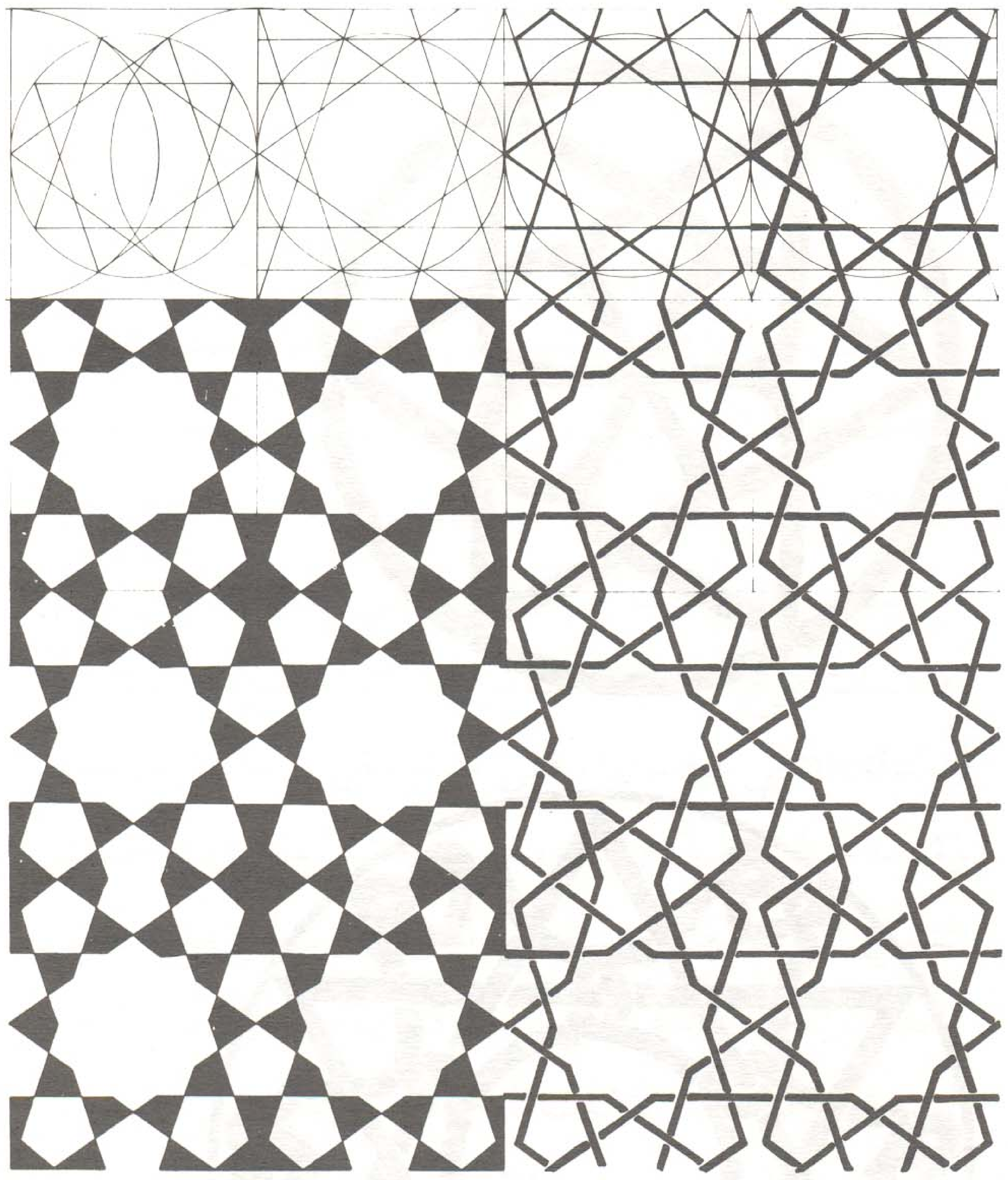
لا يحتكر السيراميك والزيلليج والفسيفساء الكمون النوراني أو الروحي في صناعته، لأن كيمياءه تعكس الخصائص الثقافية المرتبطة بجلاء النور لدياجير الظلمة،



زخارف دائرية تميزها أشرطة مجدولة متداخلة فيما بينها وهي مما شاع استخدامه في الفن الإسلامي وتستند في تشكيلها على الشكل النجمي ذو الزوايا الست . وقد وجدت فوق أوان معدنية وفوق صفحات النصوص .

والفسفة الإشراقية لدى (السهروردي) ونظريات البصر والبصيره لدى الغزالي(٦) وكلها منتهلة، حقيقة فناء النور من الآية الكريمة المعروفة، حتى لنكاد لا نجدمادة حرفية كتيمة، فهي إما (شافة) أو (شفافة) أو (براقة) أو تبث آليتها أنماطاً من الوهم البصري من مثال الفوانيس، والزجاجات، والمصدفات، والمرايا، والمعدنيات البراقة، ثم الرخام المجزّع، الذي يعبر عن سطوع الأبيض، والنور على النور، والأبلق الذي يجمع السيراميك، مع المجزع، وتحتشد هذه المواد النورانية (الأبلق والرخام الأبيض والسيراميك والزيلليج والفسيفساء)، في كوة «**المحراب**» أما الكتابات فنادراً ما تبدو في داخله، فهي على الأغلب مخططة على جدار القبلة، حيث «**الشمسيات أو الزجاج المعشق**»، الذي يجعل من النافذة (مشكاة) تدعو النور الطبيعي إلى داخل المسجد، والواقع أنه ليس من باب المصادفة، **أن جدران الجامع الأموي تتلألأ بنوافذ الزجاج المعشق، فقد كان مزدهراً منذ العصر الأموي في القرن الثامن، وإنتقل إلى النوافذ القوطية في أوروبة بعد قرن من الزمان(٧)، أما مرصّعات الأصداف في أخشاب بعض المفروشات فقد إستبدلت تحولات اللون بتحولات البريق، مثلها مثل أنواع أقمشة البروكار، وتصل المادة النورانية ذروتها في تقنية (المقرنصات الجصية) التي يبتديء رسمها من هندسة لقاحات المربع والدائرة، وينتهي إلى ذوبانه مع فيض الضوء في الفراغ وتحول هذه العناصر إلى مصابيح وثريات، توهم بالنور دون أن تملكه، أما نوافذ المشربيات، فتسمح بالرؤيا من الداخل وتمنعها من الخارج نتيجة طرق تثقيب الخشب التي تمرر النور الطبيعي بمنافذ متكسّرة قريبة من أشكال الوهم البصري الذي يحرف الرؤيا وتأويلاتها.**

ألا يفني النور (أو بالأحرى المادة الحرفية) في شتى هذه الحالات الوعاء الهندسي؟ ألم تنقلب -بعد هذه السياحة -العلاقة الجدلية الاستشراقية السالفة، بحيث تنتصر أولوية الماهية النورانية للمادة على الإسار الهندسي؟



هيكل يعتمد على النجمة ذات العشر زوايا.

١ - راجع كتاب «**الموازين**» لجابر بن حيان و«**المنقذ من الضلال**» للغزالي، و«**رسائل إخوان الصفا**».

٢ - Ecochard. M. Filiation de Monuments grecs by Bantins et is Lanuig uas Libraisie osieut al is paul Geuthner pasis, 1977

٣ - PAPADOPOULO. A, L Islam et Lart MUSULMAN. E Mabeuod, 1976

٤ - لا يسمح المجال باستعراض تطور تقنية السيراميك عبر العهود الإسلامية.

٥ - اسعد عرابي Paul klee et apprtdela musigue du proche osienl ancrages,1990

٦ - راجع «مشكاة الأنوار» للغزالي وتفسيره لآية النور. ثم الحديث الشريف: «إن لله سبعين حجاباً من نور وظلمة لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه ما إنتهى إليه بصره».

٧ - J. LAFOND, Le VITRAIL, paris,éd.Fayard 1960, P13 - 14.

محاولة لتحليل معنى كلمة الأرابيسك

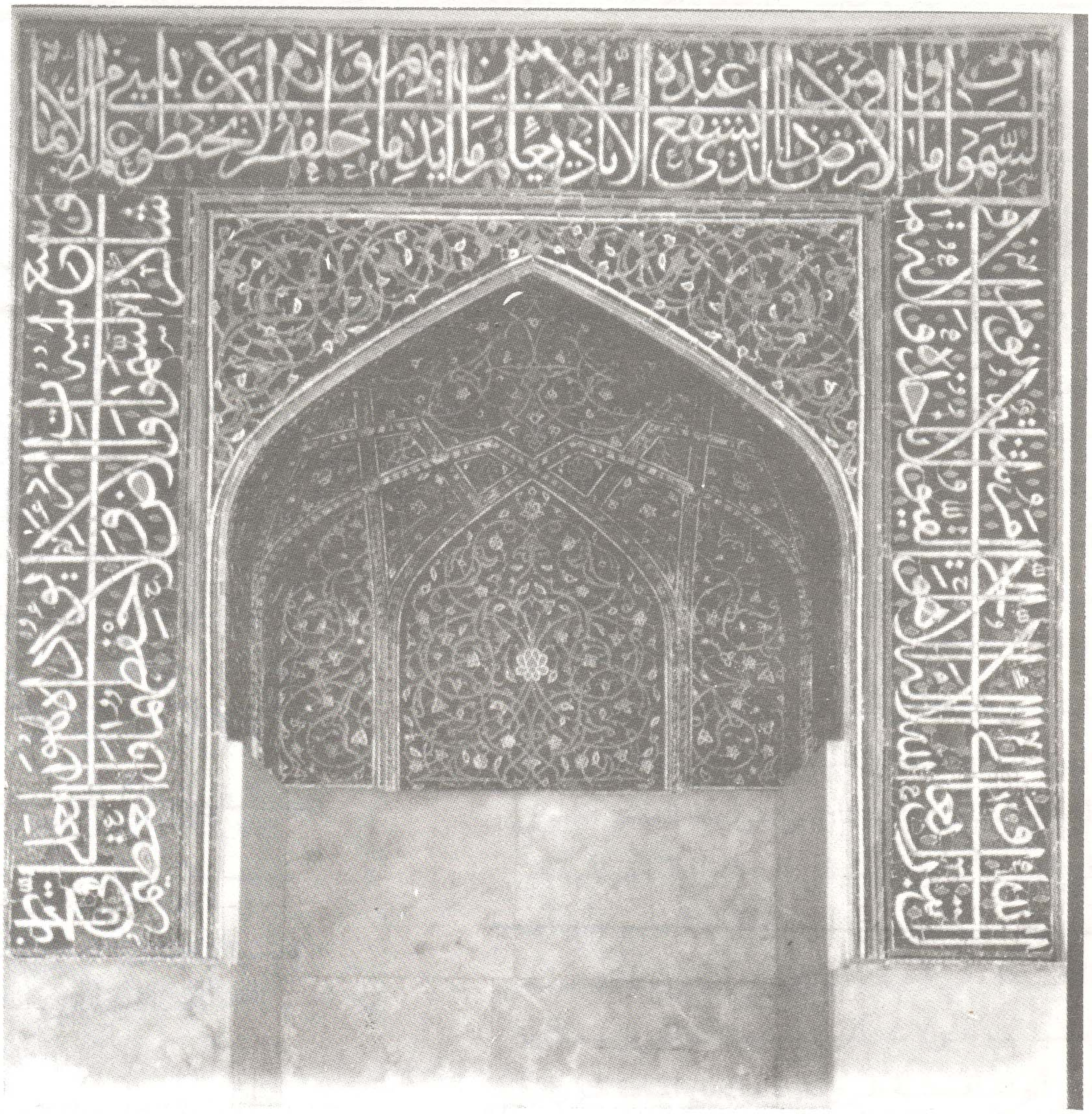
طارق الشريف

مدير الفنون الجميلة في وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ورئيس تحرير مجلة الحياة التشكيلية منذ عام ١٩٨٠. عمل في الصحافة الفنية، وله العديد من الدراسات والبحوث الفنية.

كنت أشاهد إحدى النوافذ في بيت شعبي دمشقي، وأتأمل جمالها، وأحاول أن أربط بين هذا الجمال وبين جمال النوافذ الأخرى، التي شاهدتها في (المغرب) و (تونس) و (القاهرة) والمشاهد المبدعة الأخرى، التي شاهدتها في (الأندلس) وقد خطر لي، وأنا أمعن النظر فيها، أن أتساءل عن سر جمالها، ولماذا نشعر بالارتياح حين نشاهدها، أو الانفعال الجمالي وقد نصل إلى شكل من الاطمئنان الروحي العميق، حين نرى الأبواب المزخرفة أو الكتب المزينة أو الأدوات الاستعمالية اليومية، التي صنعت من الخشب أو النحاس أو الخزف، أو الزجاج أو القماش، والتي قام الفنانون الشعبيون بزخرفها، وتجميلها لتكون مقبولة، يقبل الناس على اقتنائها لما فيها من فن.

وقد رجعت إلى ذاكرتي، متسائلاً عن أهمية هذه الجماليات الموروثة، والتي نراها حولنا، والتي تزين كل الأشياء في تراثنا العريق، والتي تملك (القيم الفنية) التي تعطيها جمالاً خاصاً، والتي نراها في عناصر متعددة المواد والاستعمالات، في البيوت والقصور والمساجد، وعلى المصنوعات الخشبية المحفورة أو المدهونة التي تزينها قطع الصدف، أو تنزل عليها أنواع مختلفة من المواد، ونراها على أثواب القرويات، وعلى كافة الأدوات المنزلية المستخدمة في الحياة اليومية.

وهذا النظام الجمالي، الذي نلاحظ وجوده على كُل هذه الأشياء، لا يريد المساحة البيضاء الفارغة، بل الملونة بالألوان المختلفة، والتي تتداخل مع المساحات المكتوبة بالخطوط الجميلة المعبرة، والتي تساعد على اضفاء الجمال على الأشياء، وعلى الأدوات، والأمكنة، والألبسة، حتى يرتاح المشاهد، ويحس بالمتعة، وكم من بيت دخلناه في مختلف البلدان العربية والإسلامية، وشعرنا بالجمال والحب لما فيه من



الايقاعات المتداخلة في الارابيسك العربي

زينة مزخرفة، تكسو الجدران، والخشب الجداري يضيف إليه جمالاً، والبلاط الجميل، أو البلاط المتعدد الألوان والمتداخل في تشكيلات والذي نراه في (فاس) و (مراكش) و (القاهرة) والذي يغمرنا بالاحساس نفسه، ويجعلنا نود البقاء فيه، (مساحة مزخرفة تملأ السطح وتتداخل في تشكيلات، وذلك للوصول إلى نظام فني، يكون مقبولاً من المشاهد، ينقل الشعور بالهدوء، والسكينة، وهذه الزخارف لها قصد هو (المتعة البصرية) التي هي أولى مراحل التذوق الفني.

وبدأت أبحث عن سر هذا النظام الجمالي وذلك عن طريق العودة إلى المراجع الفنية النقدية، كي أصل إلى أن نقاد الفن التشكيلي، أطلقوا على هذا النظام كلمة (الأرابيسك)، وقد عرف بعضهم هذه الكلمة بقوله:

- (إن (الأرابيسك) شكل من الزخرفة والتوريق، الذي استخدم في الفنون الإسلامية على نطاق واسع).

وقال آخرون انه يعني (حسن استخدام الخطوط في الزخرفة، وتلاقيها وتداخلها في نظام لانهائي).

واستخدم بعضهم كلمة (الخط اللانهائي)، ليدل على المعنى المقصود من الكلمة و (الخط اللانهائي) الذي يتحرك في الزخرفة، ويعطيها (الجدلية) فترى المدرك من وراء الحسي، ونصل إلى المطلق الذي هو خلف كل ما

هو (ظاهر).

وهذه التعاريف التي استخدمت عند نقاد الفن، تدل على بعض خصائص (الأرابيسك)، ولا تجمع كل المعاني التي اقترنت بالكلمة، وذلك لأنها تتحدث عن حركة الخط واستمراريته، في الزخارف التقليدية، والتي اعتمدت على الخط وأعطته الأهمية الأولى في التعبير الفني، ولا تشير إلى الحركة التي تقدمها تدرجات الألوان، وتناغمها، على سلم الألوان، ولا تتطرق إلى المساحات الضوئية التي تتحرك من الأسود إلى الأبيض، عبر الرماديات، وأنصاف الدرجات الضوئية، والتي توصلنا إلى الحركة التي يملكها التكوين الفني، والحيوية التي تضاف إليه، حين يتأثر بالأرابيسك، والتي نراها نتيجة لتداخل العناصر والأشكال الفنية مع بعضها، وتفاعلها وانسجامها، لتشكل تكويناً فنياً متناسقاً معبراً.

ولهذا نقول أن لكلمة الأرابيسك أكثر من معنى، وفق التحليلات المعاصرة، ولها أكثر دلالة، حسب الظروف التاريخية التي مرت، والتي بدأت من حركة الخط اللانهائي المتجدد بحيوية، والتي تمثلها الزخارف التقليدية في الفنون الإسلامية، والتي انتقلت إلى الفنون الأوربية، وأثرت عليها، وأصبحت تدل على حيوية الخطوط وتداخلها، وترابط الأشكال والتكوينات مع بعضها، وتوحدهما في ايقاع جديد، وعبر صيغ فنية انسانية، ثم تبدل المعنى في مرحلة (الحداثة الفنية) الأوربية، في بداية القرن العشرين والتي جددت الفن التشكيلي المعاصر وأبعدته عن (محاكاة) ما هو مرئي، واستعان الفنانون الحديثون بشتى العناصر والأشكال الفنية، والتي أخذت من تراث الشعوب المختلفة، وكان (الأرابيسك) من أهمها، والتي جعلت العمل الفني مستقلاً، وله لغته الخاصة به، وفيه الإبداع والتحديث المتجدد، لما هو فن، وقد بدأت الفنون العربية والإسلامية تبحث في تراثها وفنونها، لتقديم الفن الأصيل المعاصر، والاستفادة من (الأرابيسك)، لتحقيق هذا الهدف.

ونستدل من ذلك كله، على المعاني المختلفة التي أعطيت لكلمة (الأرابيسك) مع تطور الفنون، والتبدلات التي رافقتها مع الزمن، والصيغ المختلفة التي أخذتها قادرة على استيعاب المعاني الجديدة، إضافة إلى ما هو تقليدي، وهكذا أصبحت الكلمة تتمتع بأهمية كبيرة في النقد الفني المعاصر، لأنها تدل على وحدة العمل الفني وترابط التكوينات، وجدلية العلاقة بين حركة الخط واللون والمساحة الضوئية، لهذا نستطيع أن نقول بوجود أربعة تعاريف لكلمة (الأرابيسك) وكل تعريف يملك المعنى المختلف، الذي أخذ أهميته في مرحلة من المراحل.

١ ـ المعنى التقليدي لكلمة (الأرابيسك) في الفن الإسلامي:

يرجع الفضل إلى الفنانين المسلمين، الذين اكتشفوا (الأرابيسك) وأرادوا تقديم صيغة جمالية، قادرة على التعبير عن الأهداف الرئيسية التي جسدها الإسلام وهي (الوحدانية)، وجعل كل اختلاف نراه ظاهرياً، يمكن أن يتم تأويله حتى ينسجم مع المبدأ الأساسي، وهو (التوحيد)، وأصبحت كافة الأمور الحسية، والتي تبدو (متناقضة) في ظاهرها، ترد إلى القوة الموجودة خلف الأشياء، والتي جعلت (المحرك الأول) هو الأساس، وكذلك هي حالة (الخط اللانهائي)، لأنه يوصلنا إلى المطلق، وهكذا نرى الجمال الظاهر الحسي ونستمتع به، وقد نرى ما هو أبعد، إذا حاولنا اكتشاف المعاني الباطنية، وحركة الطبيعة والموجودات الأخرى، والتي تدل على أن الجمال له مظاهره المتعددة، وحسب جهد الشخص، ووعيه يرى الأشياء، ويحس بظاهرها، أو يتعمق ليدرك ما هو كامن خلفها، حتى نصل إلى (الجمال المطلق) الذي لا يراه إلا القادر على تدريب عينيه وقلبه وعقله.

وهكذا نظمت الأعمال الفنية، وفق نفس المبدأ، إذ يستقى الفنان من الطبيعة عناصره الأولى، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي، ليتكون الشكل الزخرفي، وقد أراد آخرون منها (صيغة هندسية)، تبدأ من أشكال هندسية

كالمربع والمثلث والمخمس، ثم تتضاعف، وتتشابك، لكي يستخرج منها الأشكال التي لا حصر لها من (الخيط العربي).

وقد نصل إلى (تكامل النسيج إذا أضفنا إليه، مساحات مختلفة، ملونة من الأحجار والأصبغة، أو التنزيل الخشبي، أو المعدني، فإن هذه الأشكال تأخذ معنى متميزاً ضمن نظام لوني رائع وضمن تناسق متدرج، فترفع العمل الفني إلى مستوى الإبداع، الذي تدعمه القيم القدسية التي حفزت الفنان على الاستيحاء، وأصبحت الكلمة تدل على صياغة فنية، ينظم الفنان الأشكال فيها حتى تعبر عن (جدلية معينة) نراها في الطبيعة، ونستعين بها حتى نقدم الأشكال التي نرى على الخط المتحرك، المستمر في حركته، والتي تسعى إلى التوفيق بين عالمين يعيش فيها الإنسان (عالم الحس) و(عالم المطلق)، ويرفض التفرقة المصطنعة بينهما، ولهذا حين ينظم الأشكال الخارجية على شكل جميل حسياً، ليرضي العالم الحسي ويرتبط بما هو مطلق، ولهذا فالجدل قائم ومستمر بين العالمين، حتى الوصول إلى (اللامتناهي) وإلى التنظيم الكامل للأشكال والمرئيات التي تختفي خلفها اللامرئيات، التي نصل إليها عبر التأكيد على تكرار شكل حسي، ونسبي وإلى العلاقات الهندسية المحيرة بتداخلها، وتدلنا على السرمدي أو اللانهائي، الذي يتم الوصول إليه عن طريق هندسي أو نباتي، يتكرر بإيقاع موسيقي، ويعكس التصور الجمالي، الذي يدل على (السر الخفي) في الأشياء الذي يقترن بذهننا بصفات مجردة، تجمع بين ما هو بسيط بساطة مطلقة، وما هو معقد، والانتقال بينهما مستمر بلا نهائية، وان هذا السر يقدم له إذا كان قادراً على الفهم، وان كان من عامة الناس، يبقى حسياً في فهمه للجمال، وإذا كان من الخاصة، فهو يرى أبعد من ذلك، بالتدريج، والجمال هو [مثل أعلى هندسي رياضي عقلاني] له علاقته الخاصة بما هو نسبي.

ونستطيع الاستشهاد بكلمات (الغزالي) في كتبه (إحياء علوم الدين) لنوضح الفكرة، إذ يقول:

- [إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة المدركة بعين القلب ونور البصيرة].

ويقول الغزالي في مقطع آخر من نفس الكتاب:

- [فمن رأى حسن نقش النقاش، وبناء البناء، انكشفت له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة، التي يرجع حاملها إلى العلم والقدرة].

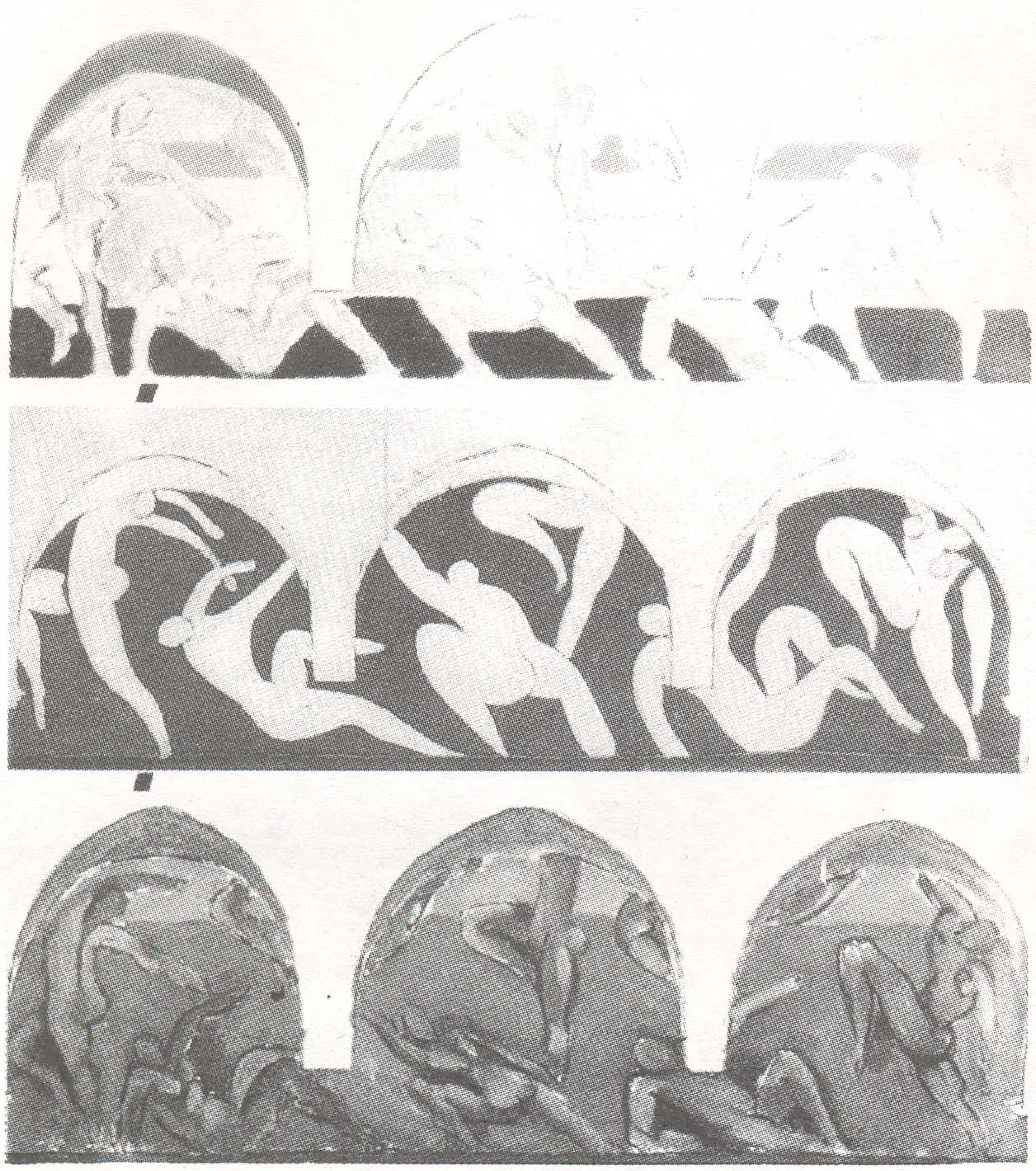
لكن (الجمال الحسي) الذي يراه الناس كلهم، له أهمية كبيرة، ونعتمد عليه لأن هذا الجمال فيه راحة للفكر ومتعة العين، وفيه شفاء للناس أحياناً، كما يقول)محمد زكريا الرازي) الطبيب المشهور:

[إن الصور الجميلة، إذا جمعت إلى صورتها حسن الأصباغ المألوفة من الأصفر والأحمر والأبيض، مع ضبط نسبة المقادير فإنها تشفي الأخلاط السماوية، تزيل الهموم الملازمة لنفس الإنسان، وتزيل الكدورة عن الأرواح، لأن النفس تلطف، وتشرف بالنظر إلى هذه الصور فيتحلل ما فيها من الكدورة].

وهكذا نستطيع أن ندرك أهمية (الجمال الحسي) في الراحة، التي تعطيها له من يريد الوقوف عندما هو حسي وهذا يشابه إلى حد بعيد ما كان الفنان الفرنسي (ماتيس) حين قال:

- [إن الفن يجب أن يكون للعامل المجهد عضليا، مثل المقعد المريح بعد التعب].

ولكن للفن مهمات أخرى تتجاوز هذا الدور، وذلك حين يرسم الفنانون العرب والمسلمون في رسوم (المنمنمات)، وعكسوا الجوانب التعبيرية والإنسانية، التي كانت ملاءمة للكتب التي رسمت، وخصوصاً عند الفنان [يحيى بن محمود الواسطي]، الذي رسم كتاب (مقامات الحري)، وقدم في هذه مفهوماً جديداً للأرابيسك يلائم الهدف الذي سعى له، ويمكن أن نسوق مثلاً على ذلك ما رسمه في لوحته (قافلة الجمال)، كنموذج على حسن استخدام العلاقات اللونية والخطية، وفيها الحركة في أرجل الجمال، وان المشهد هو قافلة جمال، يمكن رسمها ببساطة، لكن (الواسطي) حول المشهد إلى عمل فني هام، حين قدم العلاقات بين المساحات المتدرجة الاضاءة، ولون المساحات بألوان فاتحة متقاربة، موزعة ببراعة بحيث جعل العين تنتقل تلقائياً من جمل لآخر بحركة واضحة الدلالة، وهكذا اعتمد (الواسطي) على الاضاءة الداخلية للجمال، المنبثقة من داخل الأشكال وأضاف إليها حركة خارجية تتجلى في تشابك رؤوس الجمال، وأرجلها،



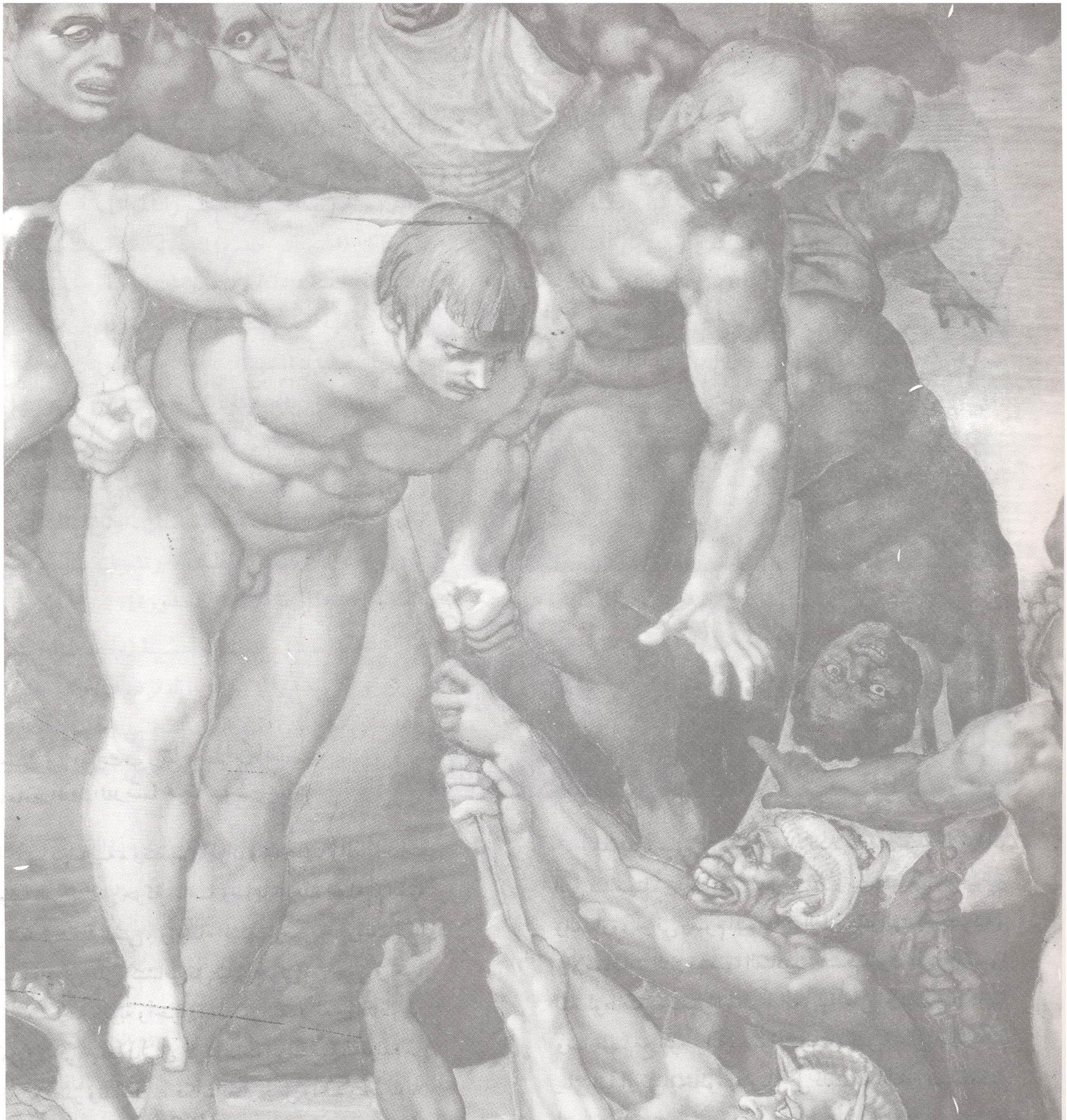
ماتيس - الرقص وتداخل الحركات في ايقاعات الخط اللامتناهية - أرابيسك

وتداخلها بجدلية، وتنظيم الألوان وتداخلها والمساحات الضوئية التي تشكل حركة خاصة وساعدته هذه المفاهيم الفنية على تنظيم عمله الفني، وإعطاء المشهد حيوية، وذلك لأننا أصبحنا قادرين على اكتشاف كل تباين جزئي بين جمل وآخر، بين كل مساحة ملونة وأخرى، نلمس انتقالاً لعين الناظر من (جمل) لآخر، بحيث نرى الإيقاعات الموسيقية، المولدة من حركة العناصر وتداخلها، فكأننا أمام جمل واحد يتحرك بلا نهائية، ورغم أن (الجمال) واقفة لا تتحرك، وهكذا نحس بأن هناك جدلية بين الوقوف والحركة، وأعطى سمات الحركة للمادة، وجعلها تملك القدرات المتعددة، وأعطى في النتيجة (للأرابيسك) المضامين الجديدة، التي لا نراها في الزخرفة، وقدم الجانب الإنساني الذي نراه في القصص التي قدمها (الحريري) وصور الحياة المعاصرة له، وكل ما فيها من مشكلات، وجدد في صياغة الأشكال وحوّر الصيغ حتى نراها ملائمة للمواضيع التي يرسمها، معالم يقدمه غيره إلا في (الفن الحديث).

وهذا يدل على غنى التراث الإسلامي، وتعدد الأشكال التي قدمها، وذلك حين ندرس (الأرابيسك) في الزخرفة والعمارة، أو في رسوم المنمنمات الفارسية والهندية والتركية، والإضافات التي قدمها الفنانون التشكيليون الذين رسموا المخطوطات، وكتبوا الخطوط العربية على اختلاف أشكالها وتداخلها مع الزخرفة، سواء كانت مكتوبة على جدار، أو على آنية أو في مخطوط، وتداخل ذلك مع الزخارف لتشكيل لوحات فنية مبدعة.

٢ - المعنى التقليدي للأرابيسك... في الفن الأوربي:

لقد اكتشف الفنانون التشكيليون في الغرب، أهمية (الأرابيسك) منذ القديم، وذلك حين رسموا اللوحات الفنية، وبحثوا عن نظام تشكيلي فني، لا يريد (المحاكاة) التقليدية، وما فيها من نقل لما هو ظاهر، بدأوا يبحثون عما يختفي



ميكلانجلو - جزء من الحساب

خلفها، من جوانب إنسانية، وهكذا أوجدوا التكوينات التي تتعارض مع مفاهيم الاستقرار، والتوازن في العمل الفني، والتي بحثت عن الحركة التي اعتبرت هي الأساس، لإيجاد علاقة فنية حيوية طبيعية، أكثر تعبيراً عن (الواقع) في ديموميته وجدليته، كأن يعتمد الفنان على التناغم في الأشكال، بدلاً من التضاد أو التقابل، ويسعى إلى رسم الأشخاص وهم يتحركون، ويقدم البشر بصيغة جديدة، ويبتعد عن أن يكون العمل الفني مجرد تجميد لحظة زمانية، لتقديم الشكل في ثباته، بل بدأوا يقدمون الحالة الحيوية التي يملكها والناشئة عن ايقاعات حركة الإنسان، والتي نراها في الموضوعات الإنسانية، وكذلك في الطبيعة التي لم تعد جامدة، وهكذا ابتعدت التكوينات الهرمية الراسخة، التي توحي بالاستقرار والتي تنقل إلى المشاهد هذا الشعور، لما فيها من نظام متين معماري، وبدأت عملية توليد لتكوينات جديدة تتولد من (الحركة الإنسانية)، وما تملكه من سمات جديدة مولدة من الشكل الإنساني الذي له طبيعة الحركة، وتداخله مع (الطبيعة) وقد وجدوا في (الأرابيسك) الوسيلة التي ساعدتهم على خلق علاقة مختلفة، لأنه يقدم الحركة اللانهائية للأشكال، ويهتم بابراز حيوية الشكل في تداخله مع الأشكال الأخرى، وعلاقاته المتعددة معها، والتي أخذت تتجه نحو المواضيع الحياتية وتفضلها على الأسطورية، وتمزج بين ما هو إنساني وديني، ونستطيع أن نعطي الأمثلة العديدة على هذا التحول، لكن النموذج الأكثر إثارة، هو رسم (كنيسة الستين) في (الفاتيكان)، الذي نفذه الفنان الشهير (ميلانجلو)، ورسم السقف أولاً، وفيه نرى العين تنتقل من شكل إلى آخر عن طريق طريق الخطوط الحيوية المتداخلة، التي خلقت التكوين على نحو نرى فيه يد الآله تعطي الحياة لآدم، ونحس بمفهوم الانتقال المتجدد في علاقات الأشكال، مع بعضها، سواء كانت لنبي أو لبطل أسطوري، وتستمر الحركة اللانهائي في كل الأشكال، التي هي نتيجة لذلك (الخلق) وتقدم لوحة متكاملة، فيها ايقاعات حركة الخطوط الممتزجة مع العناصر الأخرى، وحين نشاهد لوحته الأخرى (يوم القيامة)، والتي رسمها لتوضع في الكنيسة على جدار، نرى الحركة تتجدد وتقدم الجنة والنار، بأسلوب متجدد، ولغة انسانية تعبيرية، وحركة متصلة بين كل العناصر المرسومة.

ونستطيع اكتشاف هذا المفهوم الحيوي للتكوين، عند عدد كبير من الفنانين الذي قدموا المواضيع الإنسانية والطبيعة، أو الموضوعات المشتركة التي تنطلق من الواقع المتحرك للأشكال وليس من المثل الأعلى الجمالي الكلاسيكي، هذا نراه عند الفنان (روبنز)، الذي يتميز بحركة الخطوط في عارياته، والتي تتميز بكتل اللحم التي رسمت بإيقاع حيوي وفي قالب جديد، وكذلك فعل (دولا كروا) الذي تأثر بالشرق كثيراً، وجدد المواضيع والتكوينات المتحركة التي تعتمد على إيقاع الخط، ولا تهتم بالدقة، التي تعطيها الخطوط، بل تهتم بالألوان التي تتمرد على الأشكال، وتطور الفن الأوربي تحت تأثير هذه المفاهيم.

ثالثاً: المعنى الحديث للأرابيسك في الفن الأوربي:

أعاد الفنانون الحديثون في الغرب اكتشاف (الأرابيسك)، واستفادوا منه لعمل تكوينات جديدة، وحدثوا فنهم به، بل وجدوا القيم الفنية التي ساعدتهم على هذا التحديث، ونستطيع أن نعدد الأمثلة، التي تؤكد على الاستفادة من الأرابيسك لدى عدد كبير منهم، ومن أهمهم الفنان (بول سيزان)، و(هنري ماتيس) و(بيكاسو)، الذين أخذوا (الأرابيسك) وعبروا عم مضمون جديد يتوافق مع أهدافهم.

لوحة (سيزان) تسمى لوحة (لاعبوا الورق)، التي استفاد من حركة الخط الخارجي المستمر الذي يدمج الأشخاص في تكوين موحد وهنا أخذت المعاني الجديدة دورها، في الجانب الإنساني الحيوي، الذي يتقابل مع الحركة الهندسية التي نراها في الطاولة التي يرتكز اللاعبون عليها، وتقديم التكوين وفيه ايقاعات الخط المتحرك في الأشكال الإنسانية والهندسية، التي تميز (الأرابيسك).

وفي لوحة (ماتيس) الشهيرة عن (الرقص)، تعطي فكرة واضحة عن هذا التشكيل اللانهائي الحركة، والذي يحرك أشكال الراقصات، ضمن أقواس البناء، ولو لم يلجأ إلى هذه الطريقة لما استطاع التعبير عن (الرقص) كحركة ايقاعية، لها استمراريتها من راقصة لأخرى، وهناك نلاحظ اختزال



لوحة الرقص

التفاصيل إلى أقصى الدرجات، كما نرى التداخل بين الأشكال، والترابط بين الأقواس والراقصات، اللذان أصبحا يمثلان الصيغة الفنية، التي تجبر المشاهد على الاحساس بالخط الجميل المتحرك بحيوية، والذي لا تمل العين من رؤيته، كما نرى الايقاعات المتولدة عن الموسيقى، والتي تمثل الأساس في الرقص.

أما لوحة (بيكاسو) فهي (الموسيقيون الثلاثة)، وفيها التحوير إلى مساحات، والتدرج في هذه المساحات، ووفق الحركة التي تدمج الأشكال وتوحدها ضمن استمرارية لانهائية.

ولا بد من الإشارة هنا، إلى وجود عدد كبير من التجارب الفنية الحديثة، والتي تأثرت بالأرابيسك والتي يصعب حصرها في الفن العالمي المعاصر.

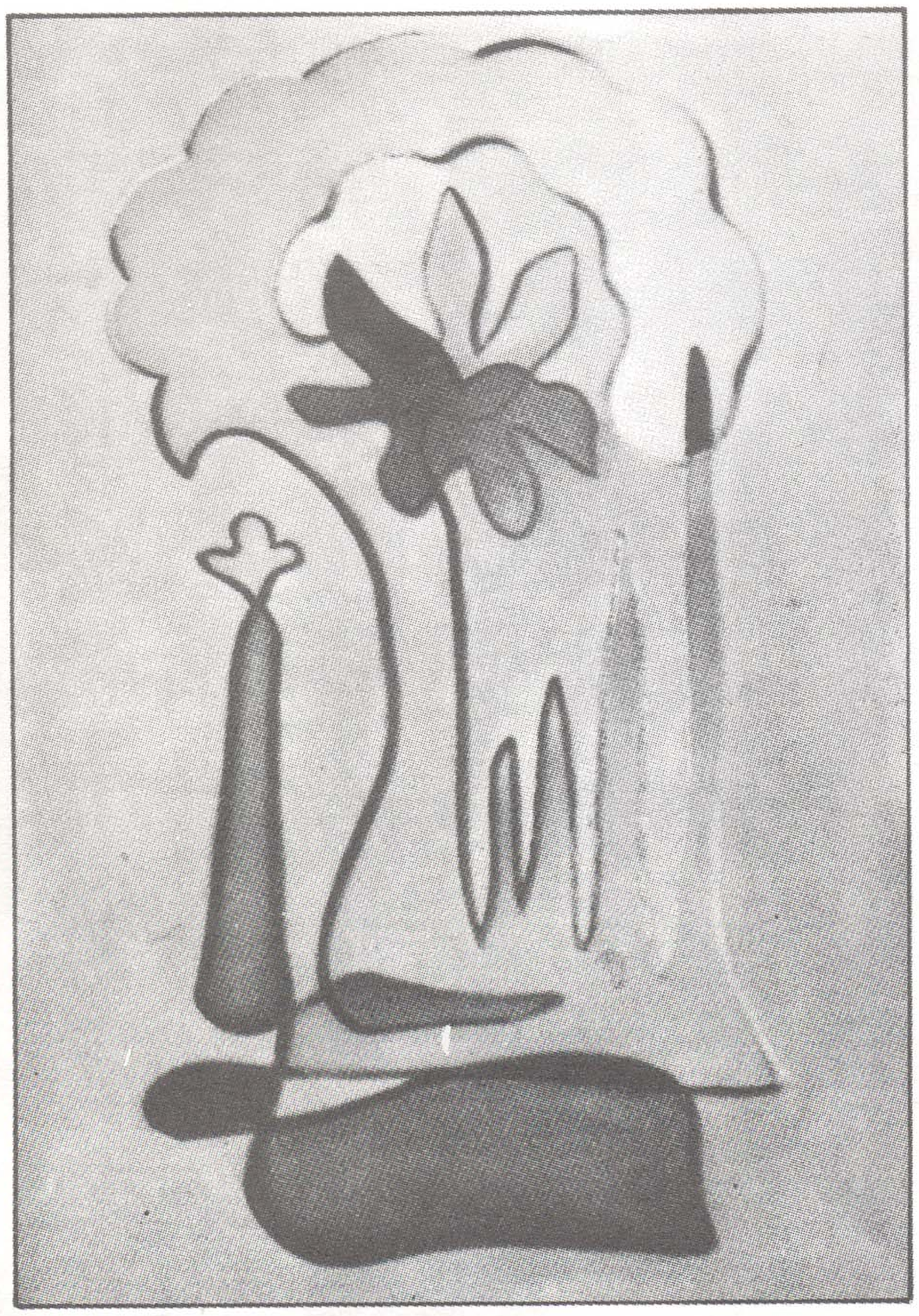
رابعاً: المعنى الحديث للأرابيسك في التشكيلي المعاصر في سورية:

لقد تعددت الاستفادة من (الأرابيسك)، في الفن التشكيلي، المعاصر في العالم الإسلامي، وذلك عن طريق البحث عن الهوية المستقلة، وهكذا شعر الفنانون بأهمية تراثهم في مرحلة النهضة المعاصرة، وخصوصاً حين اكتشفوا أن الفنانين الأوربيين، ويقدمون الأعمال المتأثرة (بالأرابيسك) ولهذا بدأوا يرسمون اللوحات الفنية، التي دلت على الرغبة في التعبير بأصالة خاصة مستقلة، أمام التحديات المختلفة التي تواجههم.

ونستطيع إعطاء بعض الأمثلة، على المحاولات التي قدمها الفنانون التشكيليون في (سورية) وذلك لتوضيح التفاعل مع



وجه فتاة - أدهم إسماعيل



الزهرة الخضراء - أدهم إسماعيل

(التراث)، ومع (الأرابيسك) ومن أهم هؤلاء الفنانين (أدهم إسماعيل) و(نعيم إسماعيل) و(محمود حماد) و(عبد القادر أرناؤوط) و(حسان أبو عياش) و(محمد غنوم) و(وليد الآغا) و(عيد يعقوبي) و(أحمد الياس) و(سعيد نصري) وغيرهم كثيرون.

أدهم إسماعيل
١٩٢٣ - ١٩٦٣

إن أول الفنانين الذي اكتشفوا أهمية (الخط اللانهائي)، ودوره في تقديم لوحة حديثة لها جذورها في التراث العربي، وأراد معالجة الموضوعات الراهنة عن طريق هذه المفاهيم المستقاة من (الأرابيسك).

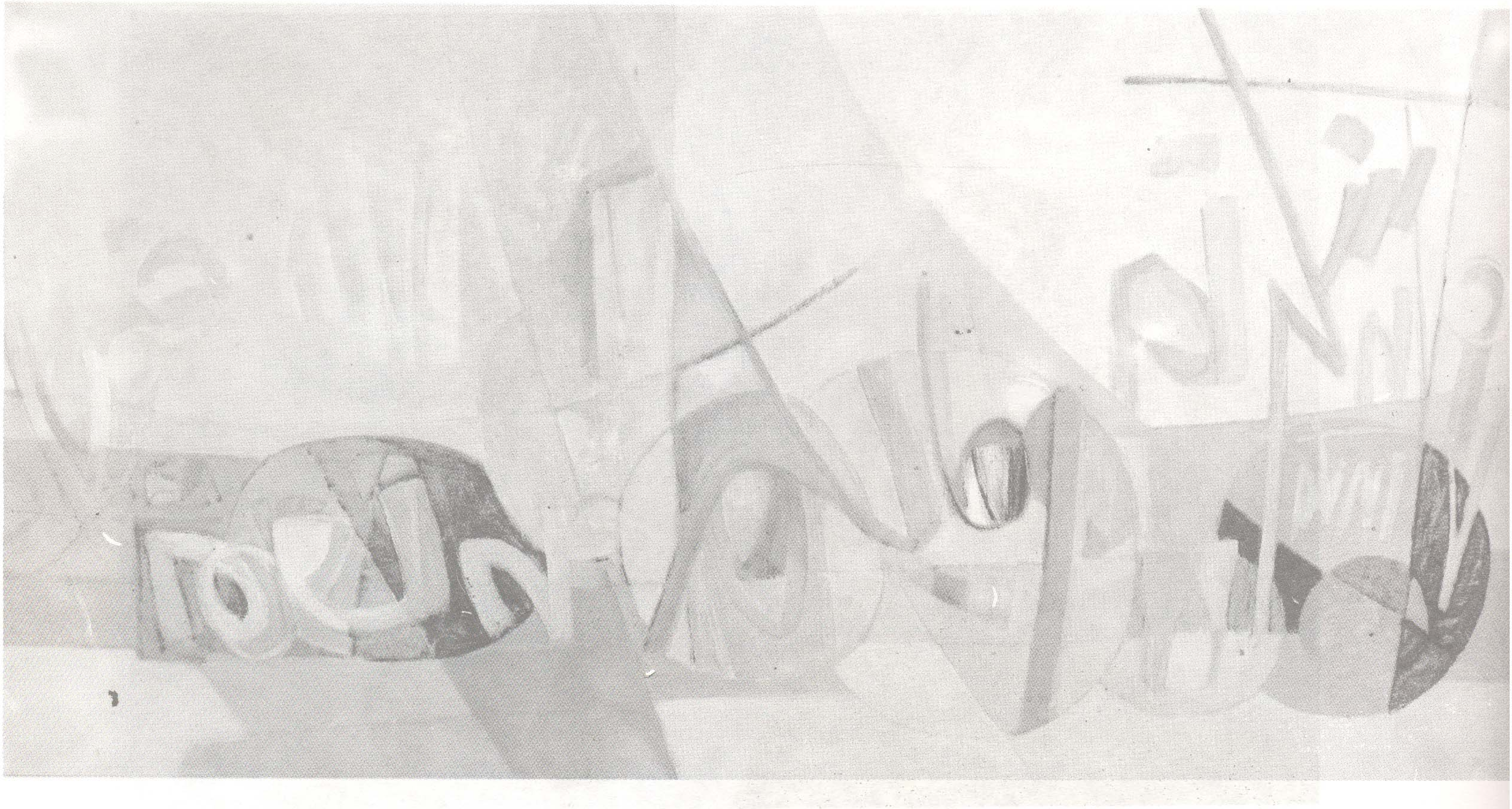
لقد رسم في البداية (وجه فتاة) بخط واحد، بحيث يضع القلم على الورقة، وبحركة واحدة فيها التلخيص، وسرعة الانجاز، وتقديم الخطوط في الزخارف على شكل حديث، وهكذا استطاع تقديم الموضوعات المختلفة، وسواء كانت إنسانية أو اجتماعية أو سياسية عن طريق الخط اللانهائي، وهكذا أصبح العمل الفني معاصراً، ويستفيد من التراث العربي في (الأرابيسك)، ويطور استفادته ليكون حراً متحركاً، تبعده عن الخطوط الزخرفية المحضة، وحين رسم (وردة) لخص الشكل المطلوب رسمه عن طريق حركة اليد، التي تمر بالشكل الخارجي، ونعيد اكتشاف الأشياء في الواقع، وتقدمها من خلال المفهوم الجديد للرؤية، الذي يقول بأن الأشياء كلها يمكن تحويرها إلى خط لانهائي، متحركة توجد الأشياء، ويعيد الرسم وفقه.



نعيم اسماعيل - الخط اللامتناهي

ان التجديد الذي قدمه (أدهم إسماعيل)، جعل الخط وسيلته إلى التعبير الإنساني، والمواضيع الاجتماعية، والسياسية، وأبعده عن أن يكون مجرد (زينة) وهناك لوحته الشهيرة (الفارس العربي)، التي تقدم أحد الفرسان يحاول الانطلاق وتبديد الظلام، وهنالك حركة الأرجل التي حركت، لتدل على محاولة تجسيد الحركة الحيوية للوحة، وربط المضمون السياسي للوحة وهو انطلاق العرب في الحياة، وتجديد حياتهم ونهضة أمتهم.

ورسم (أدهم إسماعيل) مئات اللوحات ذات المواضيع المختلفة، التي قدمت لنا رؤية جديدة لها مصدرها، رسم المناظر والطبيعة، والمواضيع الاجتماعية والسياسية، والزهور، ويقدم مفهوم جديد للفن، ومن أهم هذه اللوحات (العتال) و(الطائر يفك قيده) و(زلازل أغادير) و(العائلة) و(بور سعيد) و(نهاية جسد) وكلها تعكس الرغبة في الاستفادة من الخط اللانهائي، وجعله قادراً على معالجة الموضوعات المرحلية الراهنة، وفسح الطريق أمام معالجات أخرى قام بها الفنانون الآخرون.



محمود حماد - حركة الخط

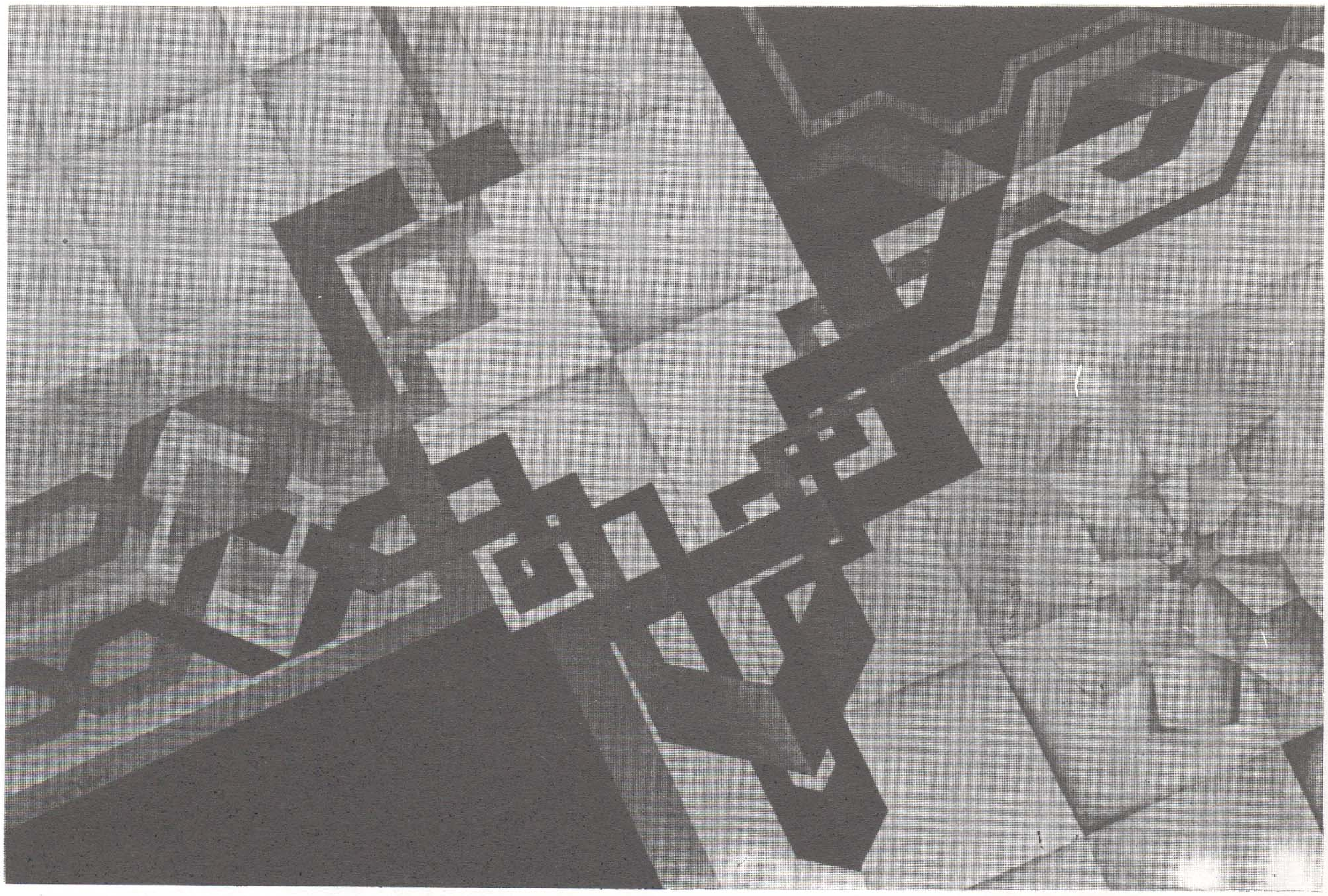
نعيم إسماعيل
١٩٣٠ - ١٩٧٩

وكذلك فعل الفنان (نعيم إسماعيل)، الذي استفاد من الزخارف التقليدية وجددها، وقدم الموضوعات المختلفة، التي أرادت إيجاد [فن حديث بروح عربية] وتجديد ما يملكه التراث من زخارف من إمكانات يمكن استخدامها، . . . ان لوحته (عائلة) تجمع الموضوع الإنساني، وحركة الخط اللانهائي، والزخارف المجددة المولدة، وأن بناء تكوين يعتمد على الحركة الواضحة للخط، وذلك لأن الفنان يريد أن نرى (الأسرة) وهي تتحرك، وتسير ليبتعد عن الوضع الساكن في التكوين، بل نرى الحركة المتآلفة المتناسقة، التي نسعى إلى ملاحقتها، وبذل الجهود الكثيرة، حتى يقدم الزخرفة، التي يمكن أن تتحور إلى وجه أو منظر، ويأخذ بعض الوحدات الزخرفية ويستخدمها في اللوحة، بعد إعادة صياغتها، مستفيداً بما في الأشكال من وحدات، يمكن تطويرها على نحو جديد تماماً.

وهناك لوحات عديدة رسمها، ومن أهمها (حي بن يقظان) و(القدس) و(العائلة) و(نساء القرية) وكلها تحاول تقديم رؤية خاصة للفن، وتجديد الفن التشكيلي على ضوء الرؤية الجديدة و(المفاهيم الحديثة) التي اندمجت مع ما في تراث (الأرابيسك) من قيم تشكيلية وفنية.

محمود حماد
١٩٢٣ - ١٩٧٨

لقد بحث الفنان (محمود حماد) في الكتابة العربية، ووجد فيها الأشكال التي يمكن الاستفادة منها، وكتب في



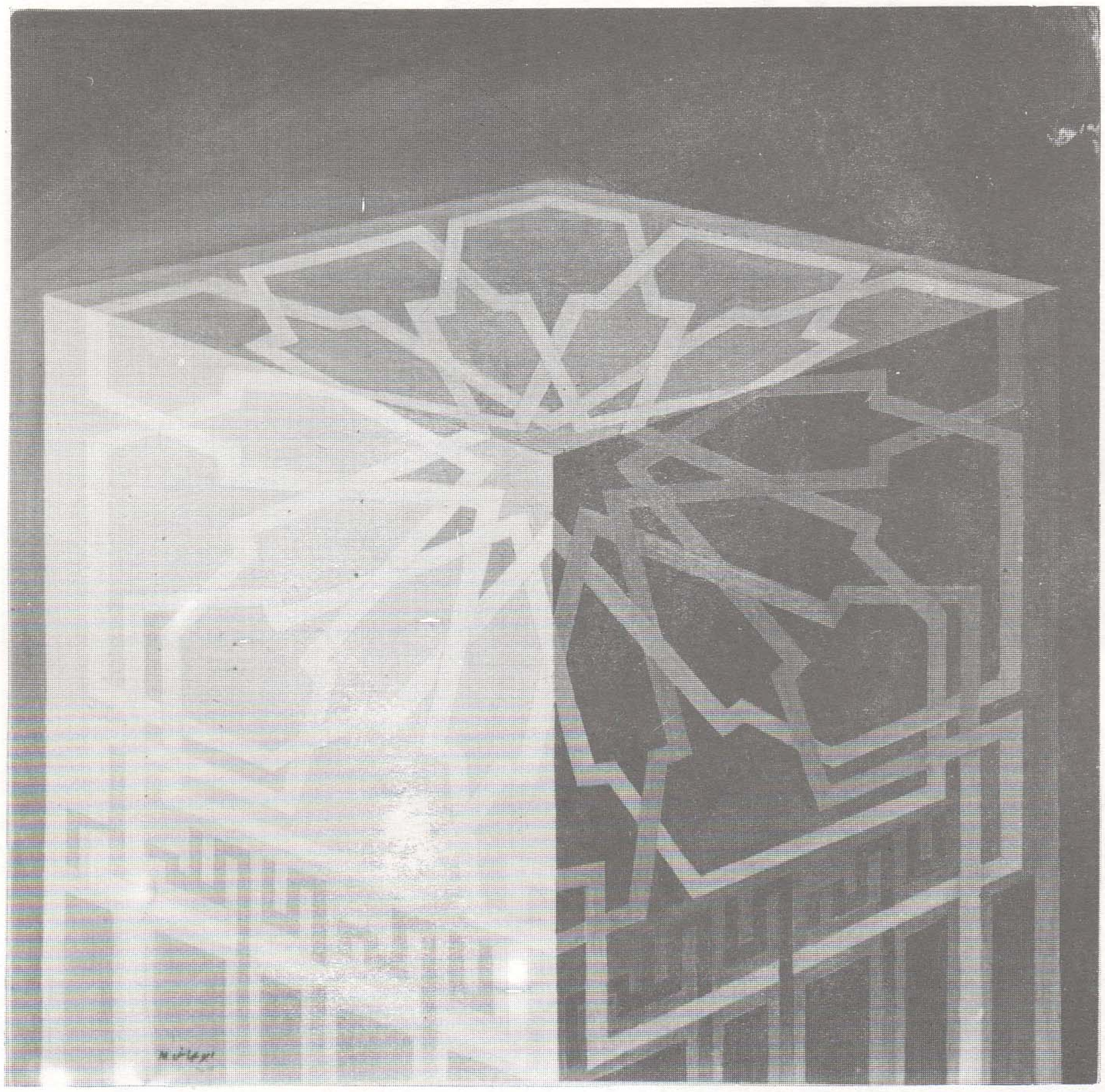
حسان أبو عياش ـ خط عربي

البداية، أحرف متقطعة، واستفاد مما يملكه الحرف من إمكانات تجريدية وتشكيلية، وحركة إيقاعية وتنظيم ذلك في لوحات حديثة، ومن المعروف أن البداية وهي كتابة كلمة بشكل سريع تعبيري، وتقديم الحركة الانفعالية التي يملكها (الخط)، ثم تنظيم هذا التكوين، وفق المبادىء الرئيسية، وتقديم الشكل الفني الذي يملك المصادر من التراث، والنظام الذي يوفق بين وجود شكل في الفراغ، وعلاقة بين الفراغ والشكل، وهناك علاقة بين المادة التي يقدمها الشكل والواقع الموجود فيه، وكذلك الألوان التي تتبدل وفق المفاهيم الجديدة لعلاقة الأسود والأبيض، وتدرجات الضوء والنور.

وهكذا استفاد من كل إمكانات (الخط العربي) ليقدم لوحة هي عبارة عن تجريد أو علاقة بين خطوط وألوان ومساحات تتدرج، وتارة تغيب الكلمات أو تظهر حسب الظروف، وتدلنا على حب البحث، لاكتشاف الجديد من الموروث وما يقدمه لنا (الخط العربي)، من حركة وإيقاعات، ولا نهائية الحركة، وقد نصل إلى لوحة نرى الحرف التعبيري يرقص ويتحرك بحيوية، ضمن نظام لوني ابتكره هو، وقدم مفهوماً جديداً.

عبد القادر أرناؤوط
١٩٣٥ ـ ١٩٩٢

في البداية استخدم (عبد القادر أرناؤوط)، الزخارف والكتابات العربية التي تحمل صفة الشاعرية، والشاعرية تعني إضفاء الصفة الإيقاعية للزخرفة، وتداخلها مع الألوان التي تتفاعل مع الزخارف، وتضيف إيقاعات جديدة، وحين تطورت التجربة بدأت الرموز تدخل على التعبير كل زخرفة أصبحت لها من الدلالات الجديدة، والإضافة الموحية التي



حسان ابو عياش - خط عربي

يمكن أن يحملها للأشكال، والتي تدل على استخدامها أبسط الأشكال للتعبير عن أعمق الأفكار، وأكثرها تعقيداً، وعن طريق الأشكال، فقد نرى الزخرفة محطمة، والشكل غير منتظم للدلالة عن إحدى الأهداف، السياسية أو الإنسانية.

وفي المرحلة الأخيرة تنوعت الصيغة التي قدمها، الزخرفة بيضاء على مساحة بيضاء، وبعض التنوع الفني في الشكل، والتعبير الذي يتلاءم مع المضمون، قطعة زخرفة تتحرك من مكانها، وتفلت من إطار التحديد الدقيق وهكذا تنوعت أشكال الزخارف والكتابات في اللوحة.

حسان أبو عياش

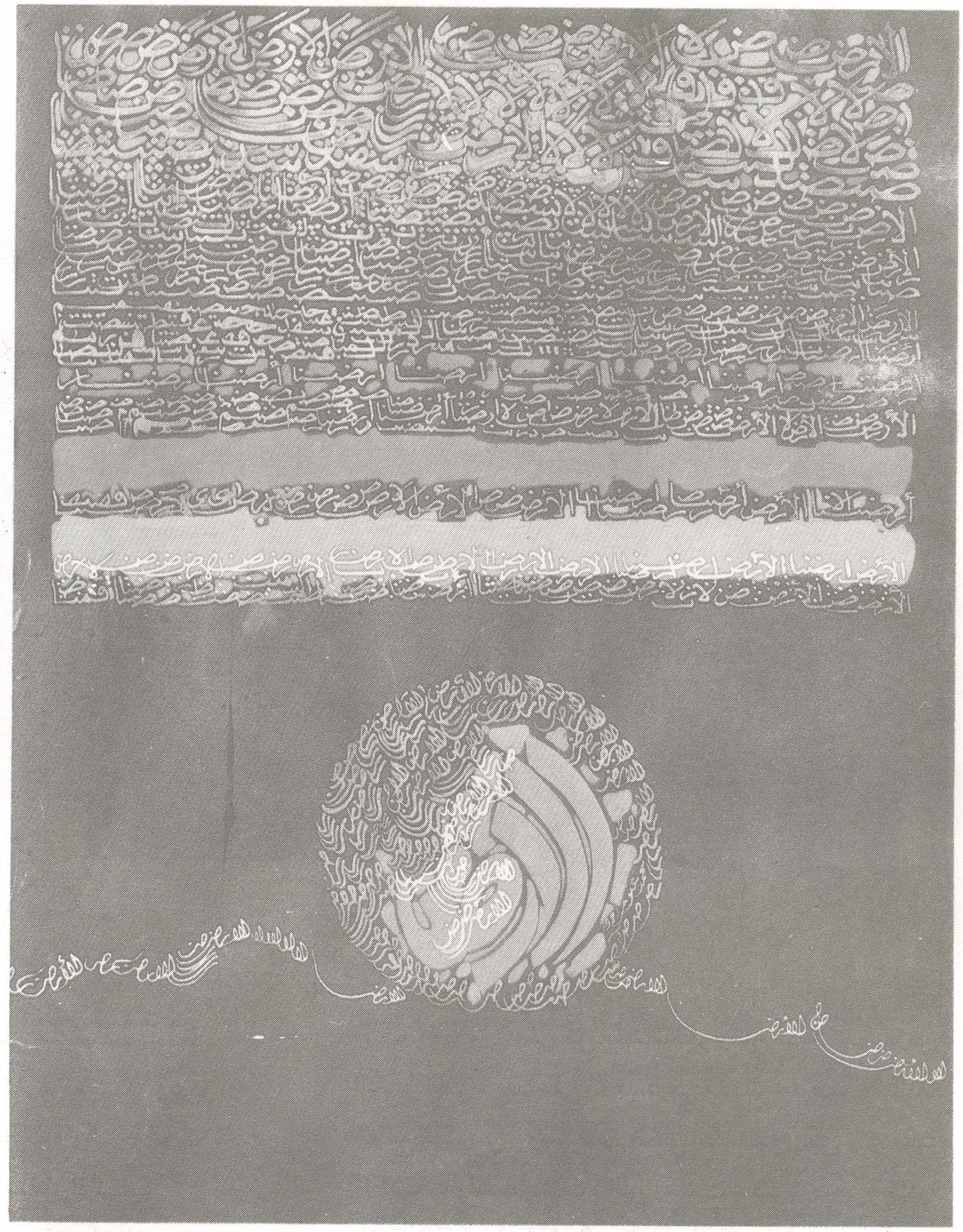
(١٩٤٣)

ولقد اهتم الفنان (حسان أبو عياش) بالزخارف، وأعطاها الأهمية الأولى على كل ما عداها، وقدم شكلاً جديداً من التعبير الفني، يدل على أنه قد درس هذه الزخارف، وأعطاها الطابع الهندسي، وبحث في الكتل الهندسية، التي نرى فيها المكعبات والمستطيلات، التي رسمت بمنظور خاص، قادراً على الإيحاء بما تخلقه الزخارف من مفاهيم معمارية، إذا أحسن الفنان استخدامها، وأعاد التعبير عن البنية المعمارية التي تملك القدرة على الحركة والتوظيف للحركة ضمن مضمون حديث.

محمد غنوم

(١٩٤٩)

ويمكننا التوقف عن (محمد غنوم) التي قدمت شكلاً جديداً متطوراً من استخدام الحرف العربي، وبأسلوب شخصي له أكثر من جانب، والتي يمكن أن نجملها كما يلي:



محمد غنوم

أولاً: أعطى الأهمية الأولى الكتابة على ورق عادي، فيه الزخارف التي تداخلت مع الخطوط، وتقدم الدلالات المحددة التي ترتبط بالكلمة، كأن تقول كلمة (وطن) أو (عرب) وتمكين الكلمة من حمل الدلالة.

ثانياً: ولقد ازدادت الزخارف لتملأ اللوحة، وتنوعت حركتها لتعبر عن شتى المواضيع، فمن تحويل الكتابة إلى (منظر طبيعي) أو إلى (بحر)، أو أي موضوع تعبيري، فأغنى التجربة بأشكال جديدة مبتكرة الخط وانسانيته.

وكانت الخاتمة استدال الورقة بالقماش، واستخدام الألوان الزيتية وتجديد الفكرة، وأعطاها التشكيلات التجريدية، وربط المنظر البانورامي بحركة الخط والألوان الحارة، التي تعددت فيها أشكال خلق الحركة، والتداخل اللوني والشكلي.

وليد الآغا
(١٩٥٣)

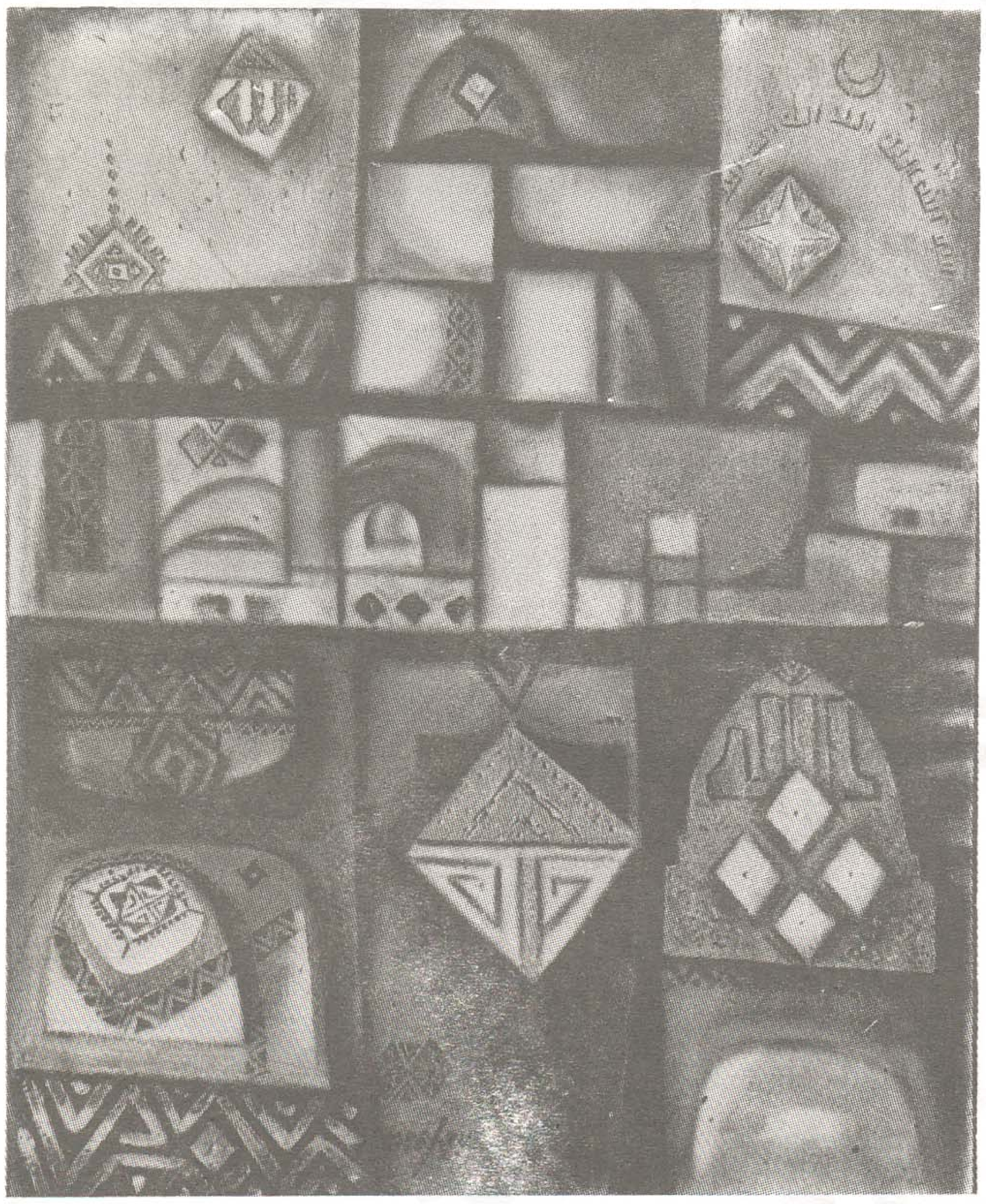
لقد كانت تجربة الفنان (وليد الآغا) هامة جداً، لأنها جمعت بين الخط العربي الذي نراه في المخطوطات العربية والقديمة، وأعطى الجديد الذي نراه في المعالجة، واكتشاف عناصر أخرى من الزخارف والكتابات التي تحفل بها المخطوطات، والتي يمكن تحديثها.

وقد تابع البحوث ليكتشف أهمية (الرقم) والمخطوطات، وكل ما يتصل بالكتابة والزخارف وتاريخها في بلادنا، سواء أكانت مسمارية أو عربية، وكل أشكالها الموجودة في الكتب، وكل ما يصلح ليكون منطلقاً لفن تشكيلي له صلاته بالموروث المتعدد الذي نملكه، وفي المرحلة الأخيرة، لجأ إلى الأختام الاسطوانية القديمة، واستخدمها ليعطي دلالات على وجود الحركة فيها، والإيقاعات التي وجود أشخاص يتحركون ويتعدد الشكل الذي نراه عليهم، والتي تؤكد على أن (الزخرفة) هي حركة شكل، وإيقاعاته ضمن المساحة، وتبدلاته مع الزمن، وإمكانية الاستفادة منه من أجل تشكيل حديث.

سعيد طه
(١٩٥١)

انطلق الفنان (سعيد طه) من التشكيلات التي نراها في الكتابة والزخرفة، والتي نظمت على شكل حديث، والتي لا نرى فيها الغاية التزيينية، بل نرى الاشكال المتوازنة، والمبتكرة، والتي أعاد تنظيمها، لتقدم كل المعاني، تارة نرى حوار الزخارف المتبدلة، والتي أعاد تنظيمها، لتقدم كل المعاني، تارة نرى حوار الزخارف المتبدلة، أو الأحراف المختلفة، التي تقدم الزخارف فيها تقوم بدور (الشكل الهندسي)، والكتابة تقدم الجانب العضوي، ومن خلال العلاقة يمكن الوصول إلى لوحة حديثة، مجردة وتعبيرية، قادرة على نقل الفكرة التي يريد.

* * *



ناجي عبيد

- وهكذا تجددت معاني [الأرابسك] مع الفن التشكيلي العربي المعاصر في سورية، ولم تتوقف عند حدود (التراث التقليدي) بل تنوعت الأساليب لتقديم ما هو جديد؟

* * *

المفهوم الهندسي للزخرفة الإسلاميّة

هشام بكداش

مهندس معماري وباحث في الفنون الاسلامية، كلية الامام الأوزاعي للدراسات الاسلامية

للزخرفة الاسلامية مفاهيم فنية عدة:

١) - إن التنفيذ الفني لعمل زخرفة إسلامية ما، إنما يتم بعملية (التفرغ)، التفرغ للعمل الزخرفي، وليس رسمه، إي إنه الرسم السلبي (Negative) وشرح ذلك أنه، إذا أخذنا ورقة وحددنا عليها شكلاً من أشكال الزخرفة الاسلامية، زخرفة هندسية مثلاً، فإنه سيظهر عندنا خطوط إيجابية (Positive) ذات سماكة، ومساحات سلبية (Negative)، فالخطوط الإيجابية هي الزخرفة المراد إظهارها، أما المساحات السلبية المحاطة بالخطوط فهي الفراغ الذي يلعب دوراً مساعداً للإظهار، ولايكتمل الشكل المزخرف إلا بالإثنين معاً (صورة رقم ١).

من هنا، نأتي إلى حقيقة المفهوم الثاني للزخرفة الاسلامية، وهي بما أن عملية الزخرفة تتم بعملية (التفريغ) فإن:

٢) - الزخرفة الاسلامية هي خطوط إيجابية تتداخل مع الفراغات السلبية تداخلاً تكاملياً في جسم واحد:

ولربما سميت الزخرفة الهندسية بـ(الخيط) تشبهاً بالخطوط، وإن وجدت زخرفات اسلامية تتعامل مع المساحات دون الخطوط، فهي ليست الأصل، بل فرع منها. (عودة الى صورة رقم C/١).

والفراغ في الزخرفة الاسلامية ممكن أن يكون هوائياً (أي يمر من خلاله الهواء) كقطعة نحاس مخرّمة مثلاً، (صورة رقم ٢)، أو هوائياً بالإيحاء، أي كأن تظهر المساحات الفراغية السلبية بأنها هوائية، ولكنها في الحقيقة هي مادة صلبة، وهذه تتحقق بالمعالجة الفنية للزخرفة، كالنقش على الحجر مثلاً أو على قطعة نحاس (صورة رقم ٣).

٣) - والزخارف الاسلامية بأنواعها الثلاثة: الهندسية والنباتية والكتابية، هي زخارف تجريدية:

فالهندسية والكتابية هي مجردة بطبيعة حالها، أما الزخرفة النباتية فهي خالية من التجسيد عن أشكال النباتات الطبيعية، وعموماً فإن الزخرفة الاسلامية هي خالية من التجسيد للأشكال الأدمية وفقاً للعقيدة الإسلامية، ثم هي مبسطة ومحرّفة، يتم معالجتها، بشكل تصلح لعمل وحدة زخرفية (إيقاع) تتكرر، باستمرار لينتج عنها المساحات المزخرفة.

٤) - إن المساحة المزخرفة إذاً، لها وحدة زخرفية(repeat pattern) تتكرر باستمرار منتظم:

ويحاول المزخرف تكرارها، دون ترك أي جزء من هذه المساحة

خالية منها، فهي عمل مستمر لاينتهي، وكلما تنتهي حلقة تبدأ حلقة جديدة مماثلة، وهكذا دون توقف. (صورة رقم ٤)

٥) ـ وبما أن الزخرفة الاسلامية هي عمل مستمر دون توقف، فهي بالتالي حتماً لاتتقبل الاطار، ولايمكن أن تحدد به: فإن وجدت الزخرفة ضمن إطار، فيكون معنى ذلك أننا قد اقتطعنا جزءاً منها لنظهره للرائي (عودة إلى الصورة رقم٢).

والفرق واضح بين الزخارف الاسلامية وبين الزخارف الصينية، العريقة بالقدم. فالزخرفة الصينية تتعامل مع الرسم الايجابي، دون الأخذ بعين الاعتبار بشكل تكاملي للمساحات السلبية، فمعنى ذلك أن لا معالجة متكاملة للفراغ، كما في الزخرفة الاسلامية، كما أنها تعمل على تجسيد أشكاله الطيور ورسم التنين، رمزهم الاسطوري (صورة رقم ٥).

٦) ـ والزخارف الاسلامية لمسطح صلب يوهمنا بأن المسطح الثقيل الوزن، قد تحول إلى مسطح خفيف شفاف، يخترقه الهواء والنور: والنور عنصر مهم في إظهار الجمالية عند المسلمين.

وإذا أخذنا مربعين متساويين، فإنه يظهر لنا أن المربع الخالي من الزخرفة، هو أثقل وزناً من المربع الثاني المزخرف (صورة رقم ٦).

وهكذا وبفضل الزخرفة، تحولت حوائط العمارة الاسلامية إلى مسطحات خفيفة الوزن، تتنفس من فراغات زخرفاتها، متحركة كأنها سترتفع عن الأرض قليلاً.

٧) ـ إن للزخرفة الاسلامية منظوراً (Perspective) هو غير المنظور الحديث: فهو منتشر أفقياً على المسطح المزخرف، كإنتشار نور الشمس في جميع الجهات، ولاينطلق من نقطة واحدة كما في المنظور الحديث، وإن الذي يفرق أبعادها هو حجم الشكل المزخرف بالنسبة لحجم غيره، فالزخرفة الهندسية النجمية مثلاً، تتكون من نجوم كبيرة ونجوم صغيرة وذلك حسب بعدها أو قربها من الرائي وكأنه يسبح في فضاء سماوي عميق. (صورة رقم ٧)

٨) ـ أما الكتابة العربية، وهي النوع الثالث من الزخرفة الاسلامية، فإنها تتعامل تلقائياً مع الخطوط الايجابية في المساحات السلبية، وينطبق عليها عملية (التفريغ): التي سبق وذكرناها، فإن أي كتابة خطية على مسطح ما، توجد خطوطاً إيجابية، وهي الأحرف، ومساحات سلبية محاطة بها وهي الفراغ، وبإندماجها ببعضها البعض تظهر لنا الكلمات واضحة، وخير دليل على فكرة (التفريغ) هو هذان المثلان اللذان يظهران لنا بأن الكتابة الكوفية هي تفريغات للمربع (صورة رقم٨).

٩) ـ لا شك أنه هناك مفاهيم موحدة ومشتركة في جميع الفنون الاسلامية: والذي نريد ذكره أخيراً هو هذا المفهوم المشترك الذي يربط بين الزخرفة الاسلامية وبين فني العمارة الاسلامية والموسيقى العربية.

فبالنسبة إلى العمارة الاسلامية، فإنها هي أيضاً تتعامل مع عملية (التفريغ)، فهي تفريغ الفراغ، أي المواقع المراد إقامة البناء عليه، فالبيت الاسلامي القديم، يقتطع جزءاً من الفراغ الكلي ليكون فراغه الجزئي مثلاً بحوشه السماوي الجميل الذي منه يتسرب الى جميع أرجاء البيت، بينما البناء الحديث هو عبارة عن قطعة بناء جافة منفصلة عن الفراغ الكلي تعمل كسد أو حاجز مضاد لهذا الفراغ (صورة رقم ٩).

أما بالنسبة إلى الموسيقى العربية فإن الزخرفة الاسلامية التي نُعتت بالرقش، نعتها العرب قديماً بالتجويد وبالطرب، وما هذان النعتان إلا كلمتان تُنعتان للنعمات الموسيقية العربية، فالتجويد هو لقراءة القرآن الكريم، والطرب هو لموسيقى التقاسيم العربية، وكذلك شبهوا التكرار للوحدة الزخرفية بتكرار ذكر الله في حلقات الذكر عند المتصوفين المصحوبة عادة بالموسيقى.

وننهي هذا التقرير بأن نعطي هذا التشابه المشترك بين فني العمارة والزخرفة في هذا المثل المبتكر (صورة رقم ١٠)

بعض المراجع

ـ (العمارة العربية) د. عفيف البهنسي.

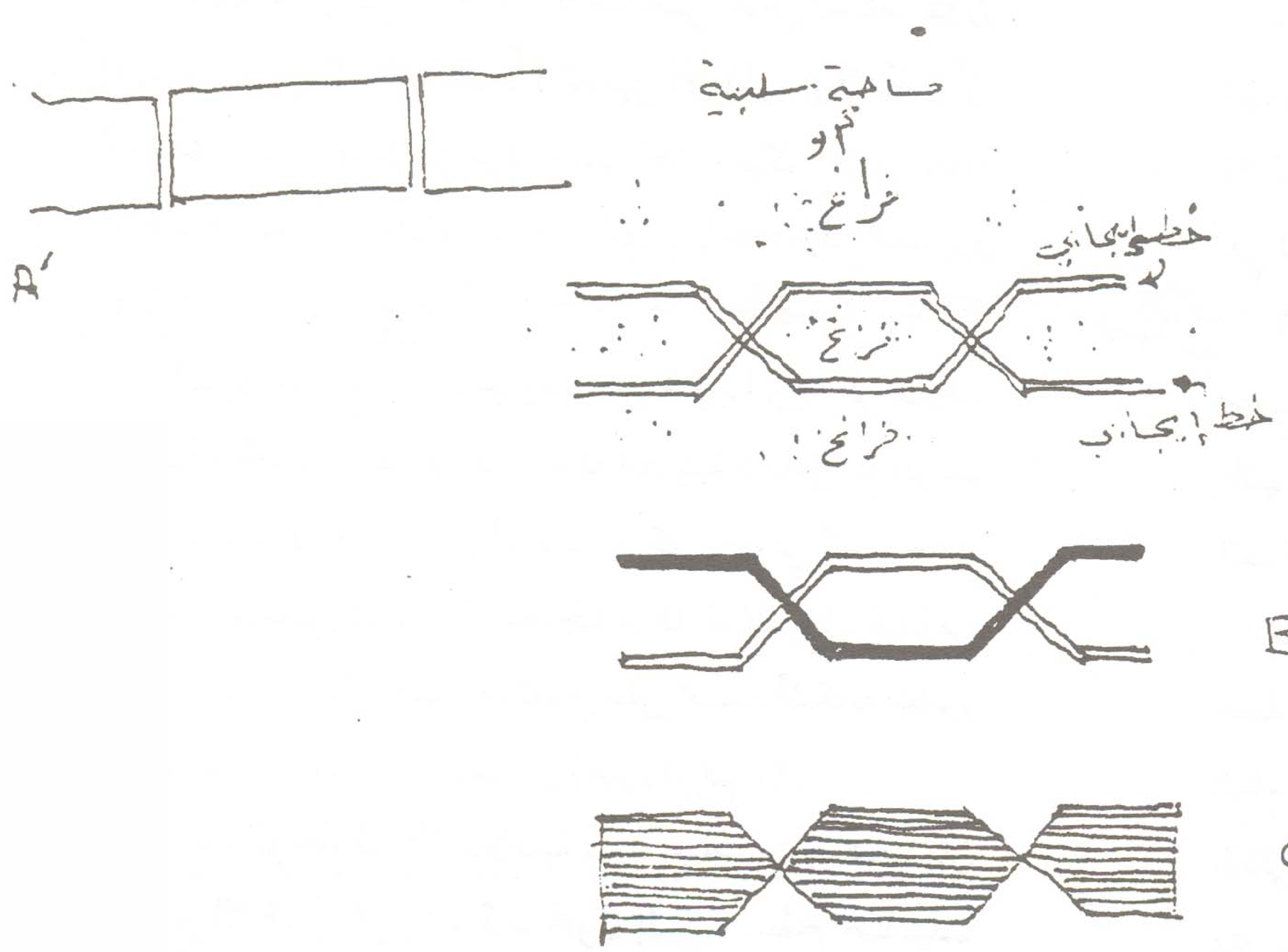
ـ (الفن الاسلامي) د. عفيف البهنسي.

ـ (Geometric concept in Islamic Art) د. عصام السعيد.

ـ (وحدة الفنون الاسلامية). د. غازي مكداشي.

ـ (منظور الخط العربي) المهندس ناجي زين الدين.

-١-



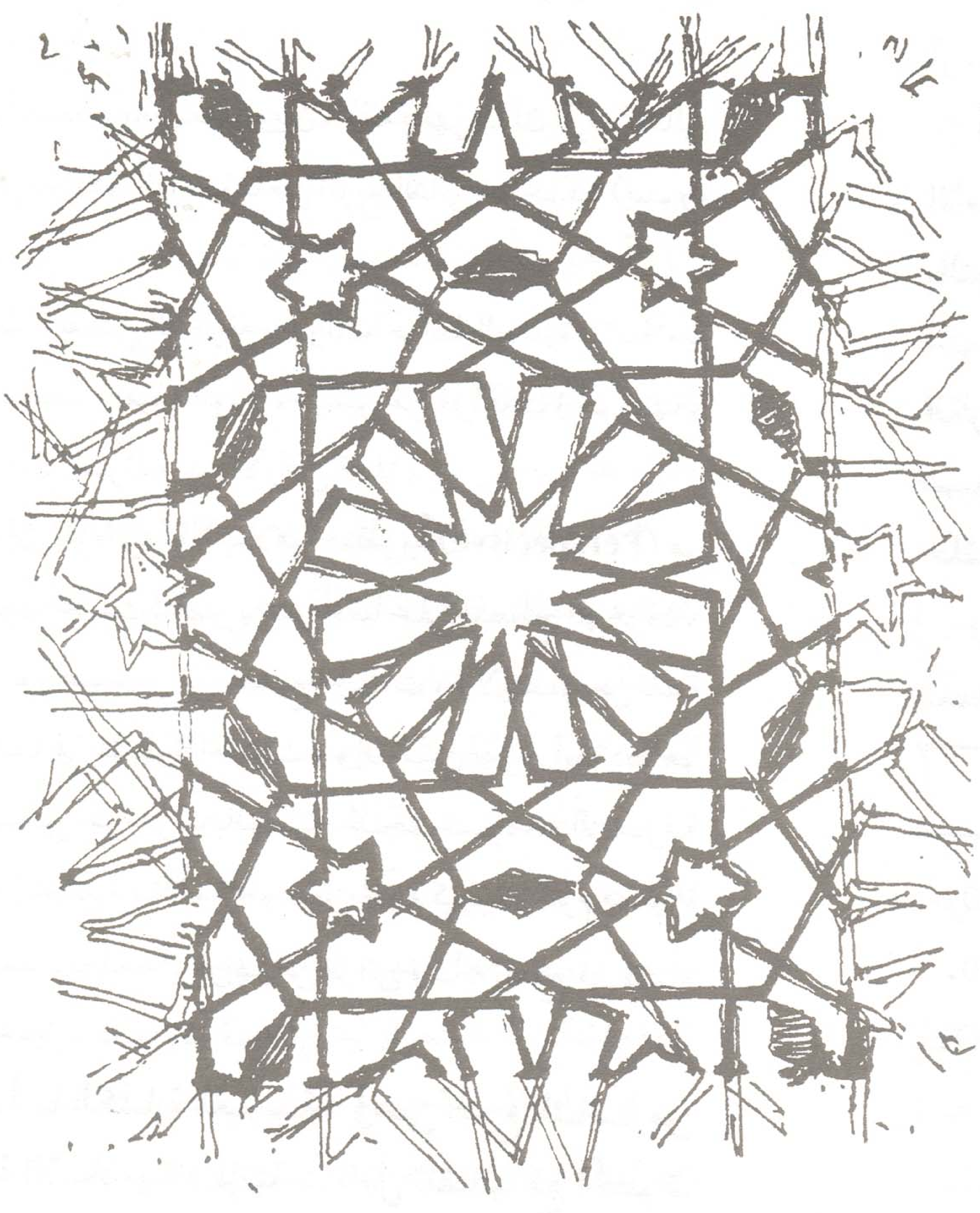
صورة رقم ١

A= خطوط إيجابية ومساحات سلبية

A'= مفرغة من المستطيلات المتساوية المتتالية

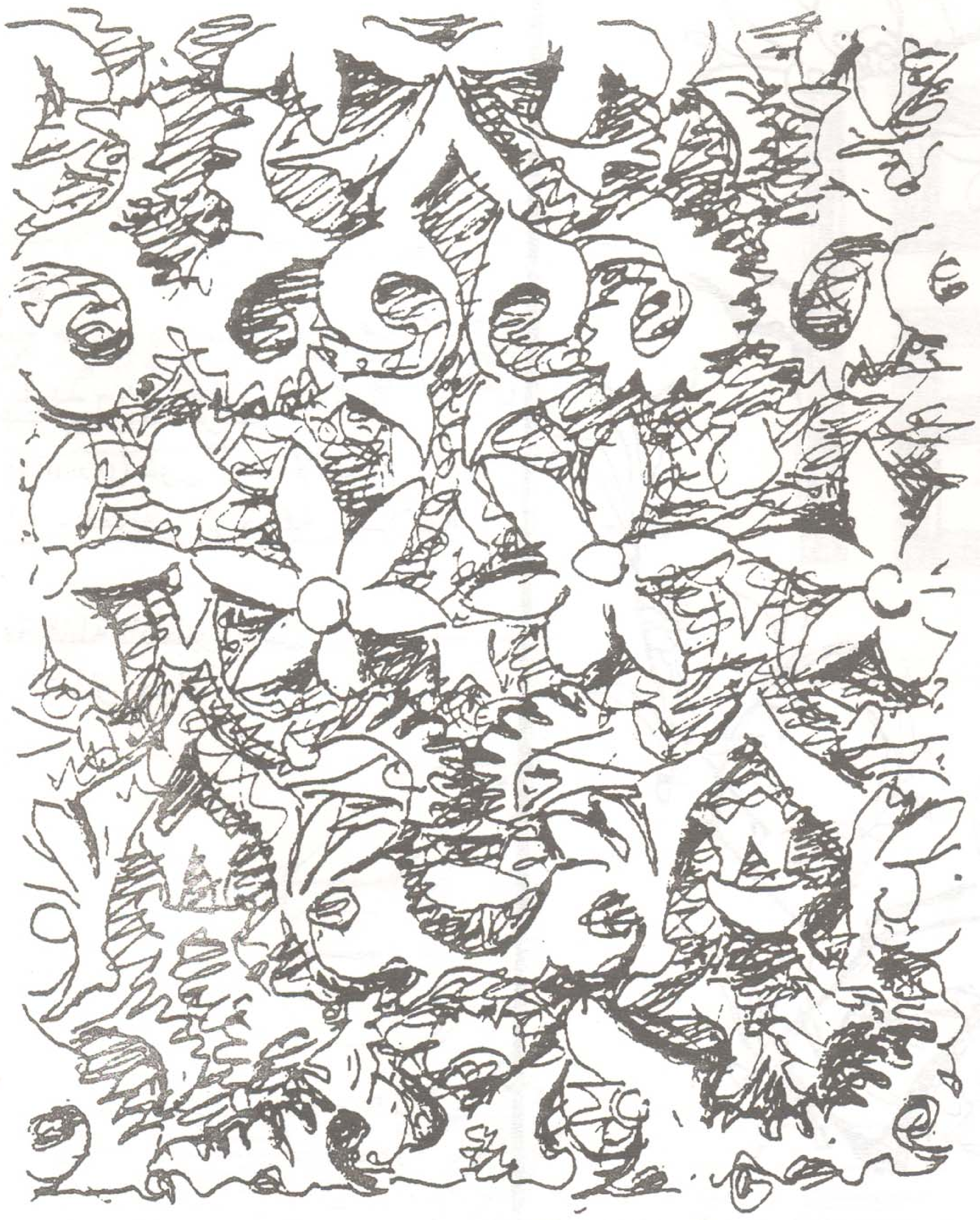
B = وهي عبارة عن خطان إيجابيان
أو (خيطان) ، متداخلان

C = تحولت الزخرفة إلى مساحات
لكن تبقى A هي الأصل



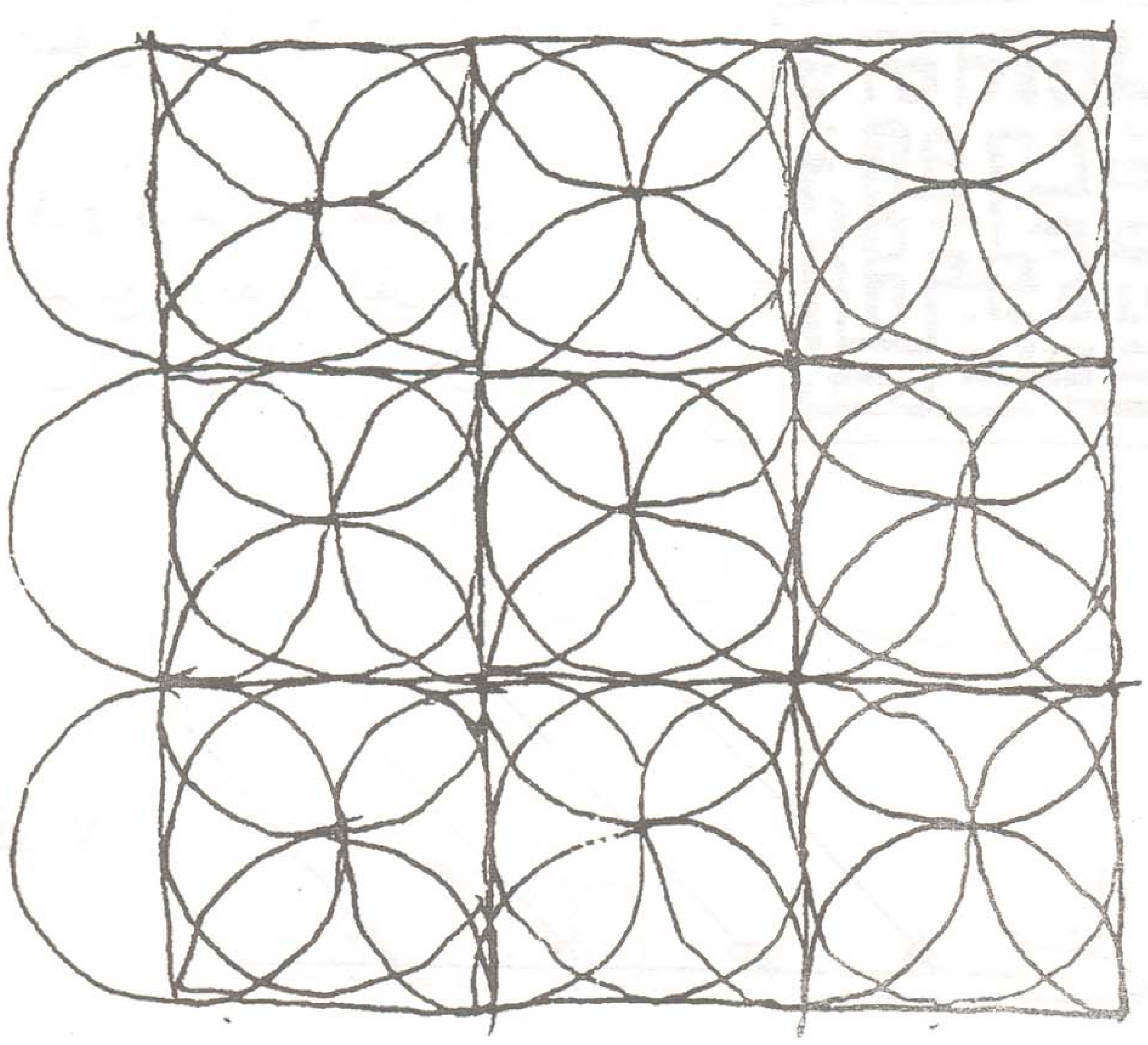
صورة رقم ٢

- زخرفة نجمية مخرّمة
- المساحات السلبية هي فراغ هوائي وهي المساحات البيضاء
- إن الخطوط السوداء ضمن المستطيل هي جزء من الزخرفة المستمرة خارج المستطيل . وهذا دليل بأنها لا تتقبل الإطار



صورة رقم ٣

نقش على الحجر
الفراغ هنا من الحجر أيضا"
وهو فراغ هوائي بالإيحاء



صورة رقم ٤

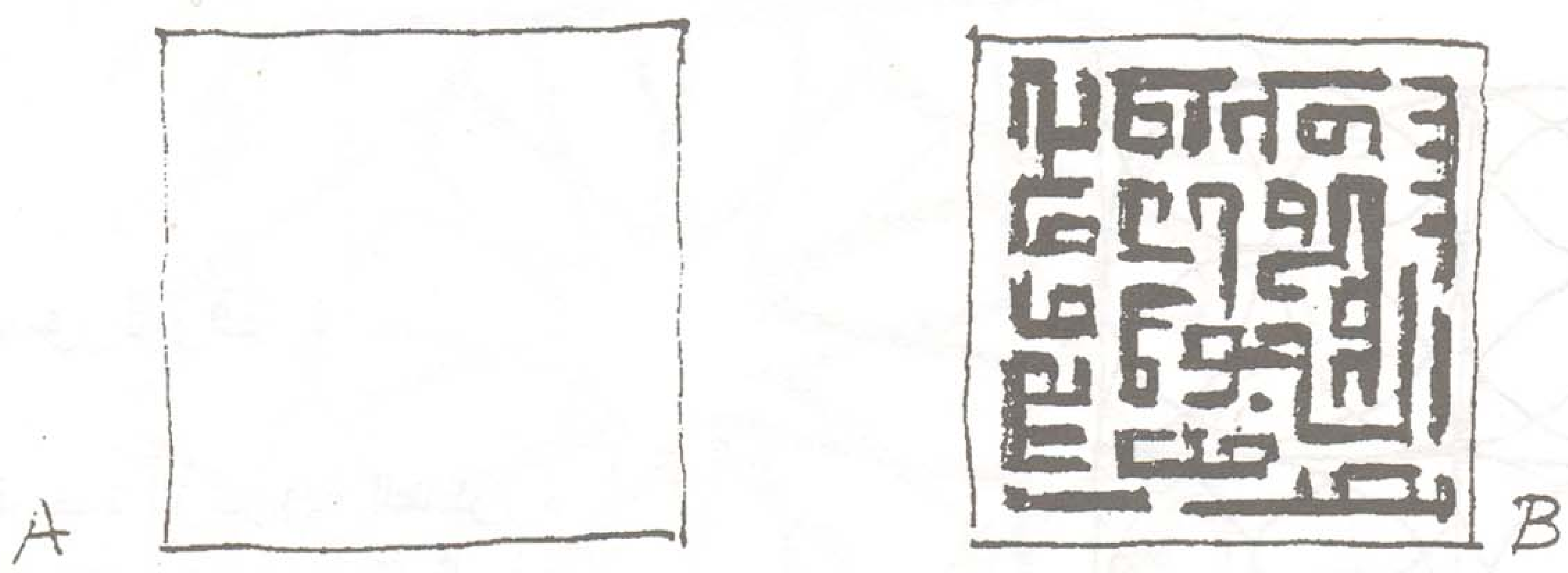
الوحدة الزخرفية المتكررة
(repeat pattern) تتمثل في
أشكال المربعات المتساوية
المتكررة إلى ما لا نهاية
(عن الدكتور عصام السعيد)



صورة رقم ٥

ـ زخرفة صينية بطريقة الرسم الإيجابي (positive) دون أخذ الإعتبار الكامل للفراغ ، كما في الزخرفة الإسلامية

ـ هذه الزخرفة قابلة للتأطير بدليل قابلية وجود الإطار حولها



صورة رقم ٦

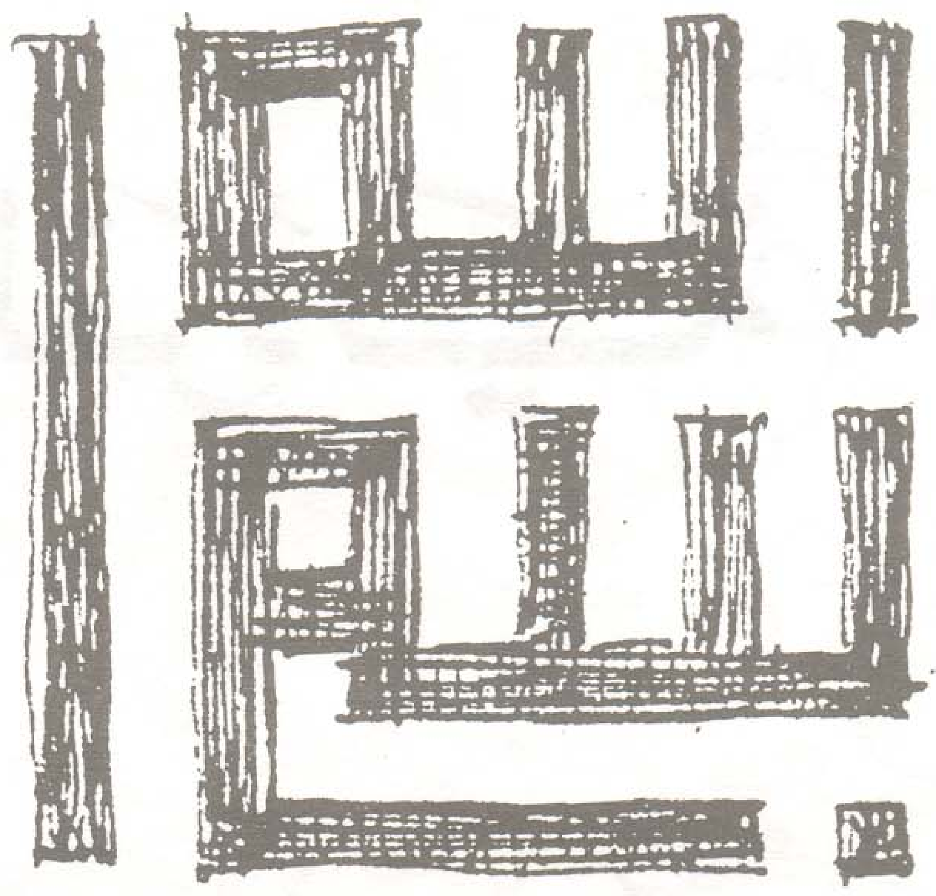
A و B مربعان متساويان
المربع A يظهر أثقل وزناً
من المربع B ، المزخرف

صورة رقم ٧



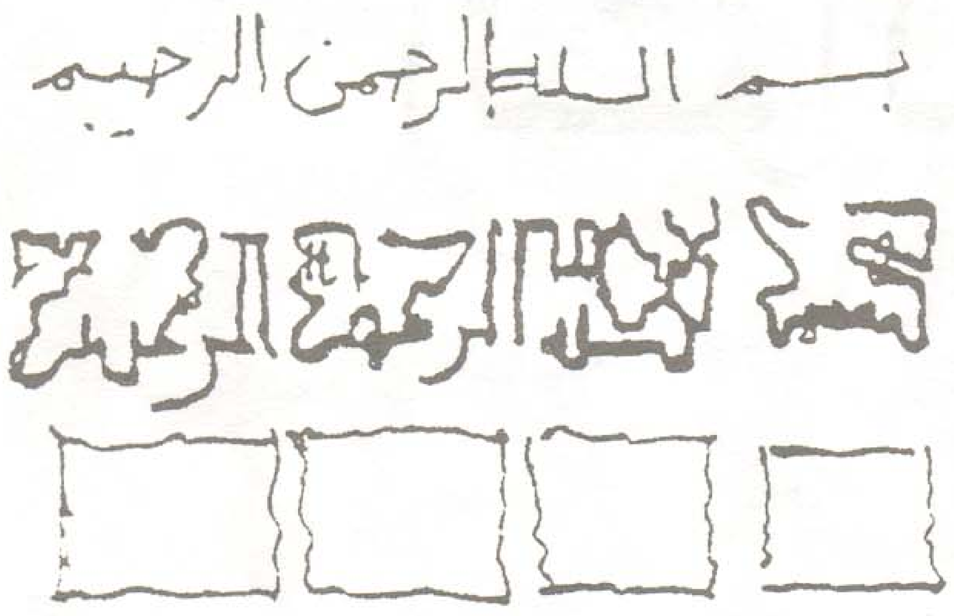
نور الشمس

نور منطلق من نقطة



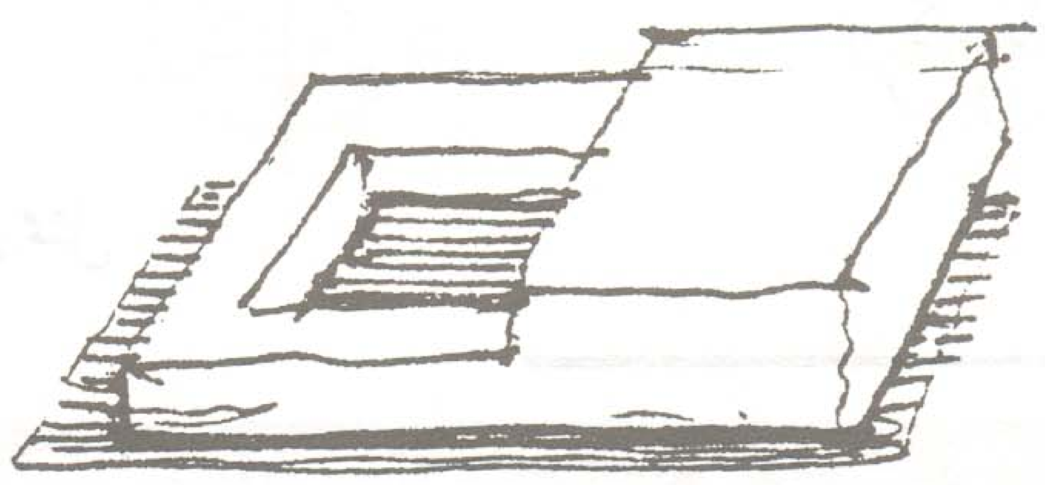
صورة رقم ٨

" بسم الله " تفريغ للمربع الأول من الثلاث المماثلة للبسملة

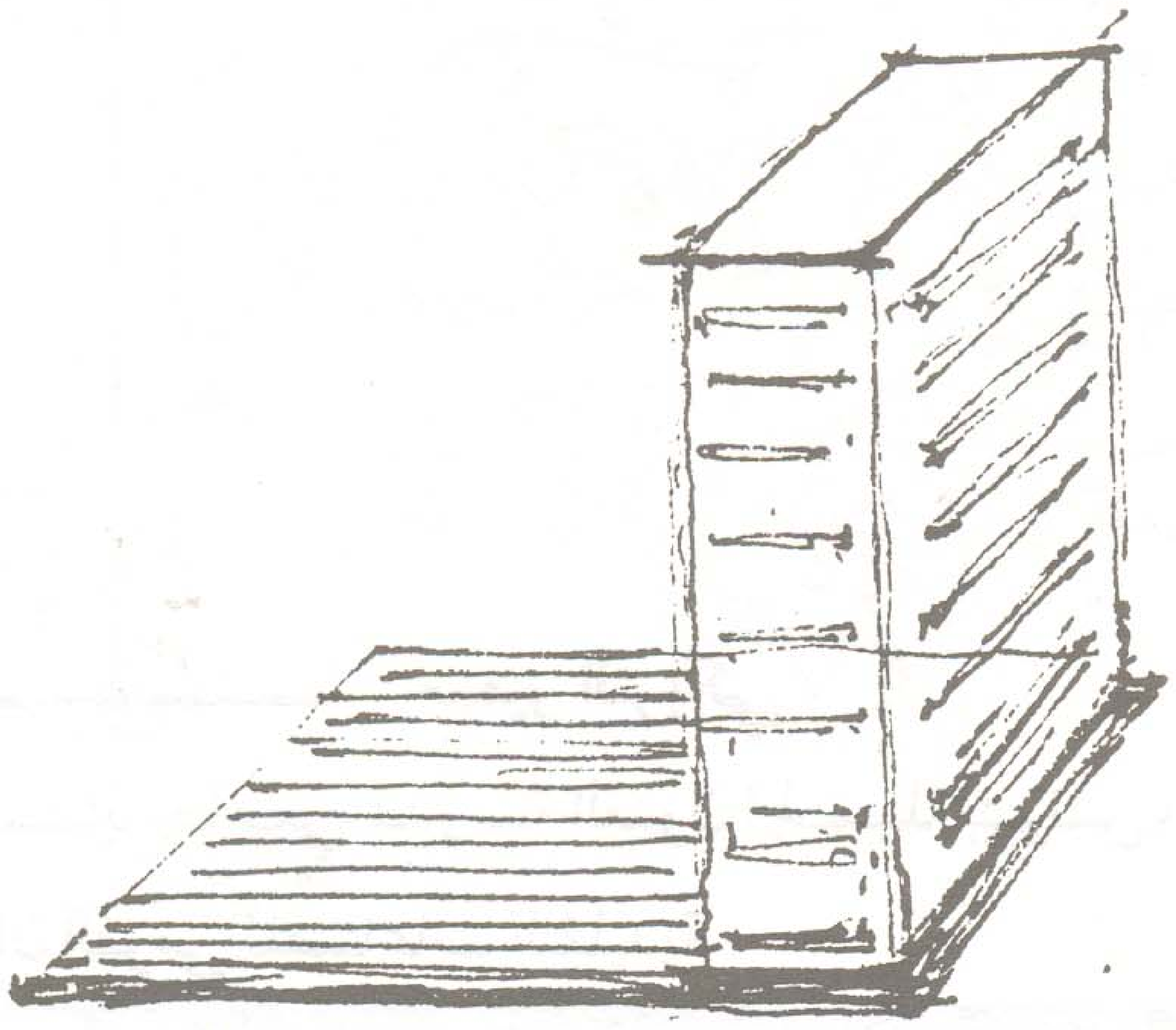


تفريغ للبسملة في أربع مربعات مماثلة متتالية

صورة رقم ٩

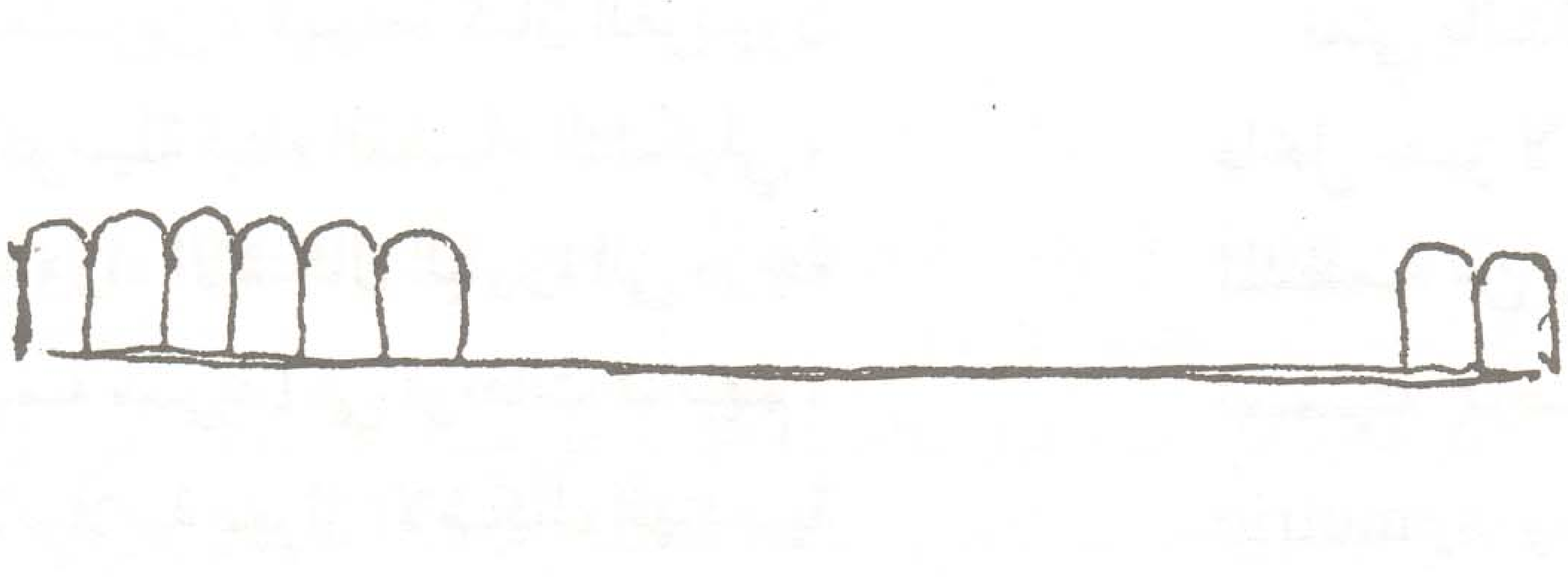


منظور لبيت عربي قديم
ذات حوش سماوي، متداخل
مع الفراغ



منظور لبناء حديث
منفصل عن الفراغ

صورة رقم ١٠



وجه التشابه بين كتابة البسملة
ومقطع معماري لمسجد ذات
صحن سماوي
(عن الدكتور غازي مكداشي)

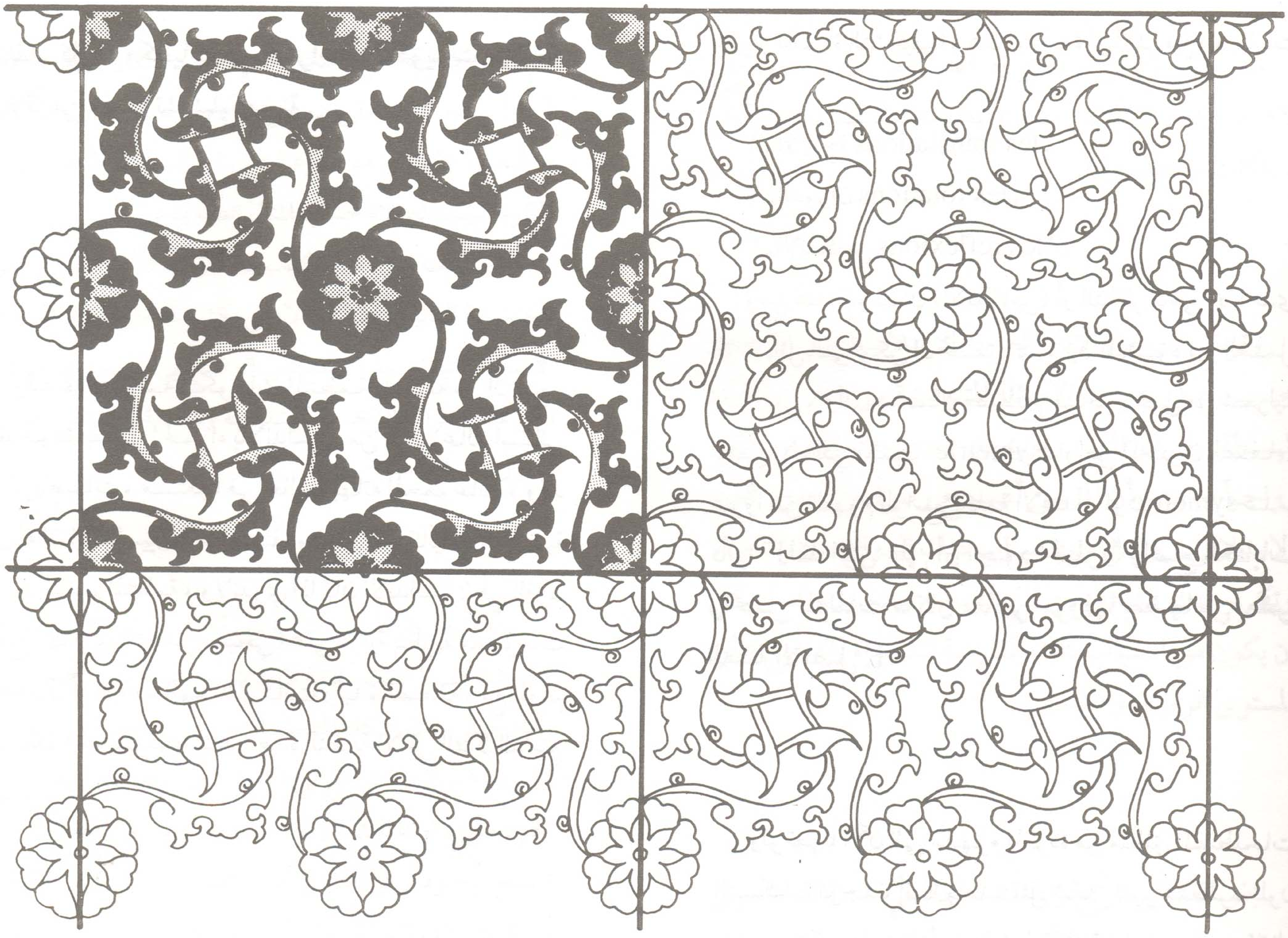
التوالد والفردية في الفنون العربية الإسلامية

سمير التريكي
أستاذ جامعي بمدرسة الفنون الجميلة بتونس، وممثل الديوان القومي للصناعات التقليدية

يقول قوتلاند في تقديمه لكتاب روسو حول الفن الزخرفي الاسلامي بأن الهندسة هي خاصية كل فن أصيل يمكن أن ينعت بالكبر، وتبرز هذه الخاصية بامتياز في الفنون العربية الاسلامية إذ ان البناءات الهندسية ليست وسيلة للتعبير التشكيلي بل هي تعبير لذاتها في حد ذاتها، وربما تكون هذه من الخصائص الهامة للفنون العربية الاسلامية التي لم يعرفها الغرب الا في تجاربه التشكيلية في القرن العشرين، فبينما كان الغربيون يتعاملون مع الهندسة كوسيلة لبناء الفضاء التشكيلي، تختفي بعد ذلك آثارها وراء الاشكال البارزة الى درجة انهم يتحدثون عن [هندسة سرية] في لوحات فنانيهم، تميزت الفنون العربية الاسلامية بابراز الاشكال الهندسية الى حدّ اعتبارها غاية في حد ذاتها.

وقد اهتم الكثير بدراسة الجانب الهندسي في الفنون العربية الاسلامية، وبنيت العديد من النظريات، باعتبار الفنون الزخرفية العربية الاسلامية، هي من فصيلة التكوينات المنتظمة انطلاقاً من مفهوم الرياضيات لهذه التكوينات.

نعني بالتكوينات المنتظمة تلك التي تولد بالتكرار داخل حيز لا متناه وغير محدود. وترتكز التكوينات المنتظمة من وجهة نظر الرياضيات على ما اصطلح تسميته بمجموعات الاعتدال و (les groupes de symetrie) ومعرفة نظرية المجموعات هذه تمكن مستعملها، اذا كان فنانا تشكيلياً معمارياً او حرفيا من





: الأعلى : بلاطة آجرية مرسومة باللون الأزرق والتركواز والأحمر فوق خلفية بيضاء . وتؤلف شكلاً زخرفياً كاملاً عندما ترصف الواحدة إلى جنب الأخرى .
أما الشكل في اسفل الصفحة : فهو عبارة عن رسوم فوق بلاطات آجرية على مبدأ «المرآة» في الفن الإسلامي تكرر الوحدة الزخرفية وبرصفها الواحدة إلى جانب الأخرى تؤلف هامشاً زخرفياً . ازنيك ـ تركيا ، القرن السادس عشر .

استنفاد كل الامكانيات في اقتراحه، لتكوينات منتظمة انطلاقاً من مفردة تشكيلية معينة.

وقد تمت دراسة التكوينات المنتظمة المتكونة من الزليج، والموجودة بقصر الحمراء بالاندلس، من طرف عالم اسباني في الرياضيات، مستعيناً في تحاليله بهاته المجموعات، وقد تبين له أن الاندلسيين كانوا يستنفدون كل الامكانيات الرياضية في تكويناتهم المنتظمة، ولاندري اذا كان الاندلسيون في القرن الرابع الهجري (العاشر مسيحي) على دراية بنظرية مجموعات الإعتدال أم ان اعمالهم تلك كانت وليدة الصدفة، مع العلم بأن العلم الحديث لم يكتشف هذه النظرية الا في القرن التاسع عشر.

وقد استقر الرأي، عند بعض المختصين في علم الرياضيات، أن يترجموا مصطلح Groupes de symetrie بمجموعات الاعتدال، ولعل الشيء الذي يمكن ان يثير النقاش هي كلمة symetrie والتي تقابلها كلمة الاعتدال، بينما الكلمة الأكثر رواجاً للتعبير عن symetrie هي التي تعني تكرار الشيء بانعكاسه عبر محور.

غير انه اذا عالجنا كلمة symetrie من حيث اصلها في اللغة الاغريقية لوجدنا بأنها تتكون من sun و metron وهو مايعني بقياس او باتزان، ويبدو المعنى العام لهذه الكلمة اقرب الى كلمة توازن (equilibre) أو انتظام (regularite)، وكلمة اعتدال تبدو معبرة بما فيه الكفاية عن كلمة symetrie خاصة اذا اعتبرنا مفهومها من وجهة نظر الرياضيات، فمن وجهة النظر تلك، تتم la symetrie [في التكوينات المنتظمة بتكرار المفردة التشكيلية، عبر واحدة أو أكثر من العمليات التالية:

١ ـ الازاحة les translations،

٢ ـ الدوران les rotations،

٣ ـ الانعكاس les reflexions[٢].

ومن هنا يبدو لنا أن (الانعكاس) أو التناظر ماهي إلا احدى الوسائل التي يمكن ان تحقق التوازن المنشود في العمل التشكيلي، وأن استعمال مصطلح التناظر ينقص من شمولية المعنى الاصلي لكلمة symetrie، ولعل (اخوان الصفاء) عبروا عن المفهوم الواسع لكلمة الاعتدال او symetrie عندما قالوا: [**لقد اتفق على أن اجود الخطوط واصح الكتابات واحسن المؤلفات ماكان مقادير حروفها بعضها من بعض النسبة الافضل**[٣]].

ولو نظرنا الآن الى مفهوم المفردة من منطلق المصطلحات التشكيلية لوجدنا أنها وحدة تمثل شكلاً غير متغير، بلون متغير، يمكن عبرها تأسيس خطية كلية، اما من وجهة نظر الرياضيات وباعتبار التكوينات المنتظمة[٤]، تكون المفردة او الوحدة القياسية، هي ذلك العنصر الاساسي المكون، والمتكرر، والذي يمكن ترجمة تكراره إلى قاعدة، وهي قاعدة تأليف المجموع انطلاقاً من الوحدة[٥].

ومن المفردات التي نجدها في الرقش العربي، نذكر المربع، والمثلث، وكل المضلعات التي تنتج من التفافها حول مركزها، فالمثمن يولد بدوران المربع حول مركزه بزاوية قدرها (٤٥) درجة ويمكن توليد مضلعات اخرى بتحديد زاوية الانتقال بطرقة تمكن من توميد اشكال هندسية جديدة انطلاقاً من تضاعف الاضلاع ١٢/ ١٦و٢٠/ ٢٤ضلعاً الى غير ذلك، ويكون القاسم المشترك بين الاشكال المكونة لهذه السلسلة هو المربع او العدد ٤ اذا اعتمدنا لغة علم الاعداد (l,arithmologie).

نفس الشيء يمكن ان يتأتى إذا انطلقنا من المثلث المتساوي الاضلاع إذ هو يمكننا من سلسلة المضلعات المتضاعفة انطلاقاً من المثلث او العدد (٣).

وتزخر المعالم والآثار العربية الاسلامية كبر او صغر حجمها، بعديد الامثلة المتولدة من هذه الاشكال البسيطة، ويبدو المربع وما يتولد عنه من مضلعات، أكثر رواجاً، حتى أن المثمن أصبح رمزاً من رموز الفن الاسلامي، ولعل من اسباب ذلك الرواج سهولة بناء وتكرار ذلك الشكل من قبل أبسط الحرفيين، كما يمكن ان يكون من اسباب ذلك القيمة المتميزة للمربع على المستوى الرمزي والفلسفي.

اضافة الى المربع والمثلث، نجد في حالات اخرى مخمسات، واشكالاً متولدة عن تضاعف المخمس، ونقصد خاصة الشكل ذا العشرة اضلاع، وبناء هذه الاشكال، يختلف عن بناء المسدس او المثمن وتستوجب حذق بعض قواعد الهندسة.

وتكاد تنحصر الاشكال الهندسية المستعملة في الرقش العربي، على هاته الاشكال وحدها، اقصد المثلث والمربع والمخمس وكل الاشكال المتولدة عنها لولا ما وجدته في ابواب معلم من ابرز المعالم الاسلامية التونسية، وهو الجامع الكبير (بصفاقس) من امثلة شاذة، تمثل بالنسبة لما عهدناه في هذا الميدان حالات خاصة وعجيبة.

تأسس هذا الجماعة في القرن الثالث للهجرة (التاسع ميلادي)، في عهد الاغالبة، واعيد بناءه حسب مثال جديد، في القرن الرابع على يد الصنهاجيين.

الأبواب الحاملة للأشكال الهندسية، المشار اليها هنا عددها (١٠) تفتح كلها على صحن مربع خمسة منها جانبية، والخمسة الاخرى موضوعة على اطراف البلاطات الخمس، المكونة لبيت الصلاة حسب المثال الصمهاجي.

وتختلف زخرفة الخمسة أبواب الأولى عن زخرفة المجموعة الثانية، إذ تمتاز الاولى بكثرة الزخرفة النباتية، وقلة الاشكال الهندسية، وينعكس الوضع في المجموعة الثانية، التي تمتاز بغزارة الزخرفة الهندسية وهذه بالذات هي التي تمثل محور اهتمامنا هنا.

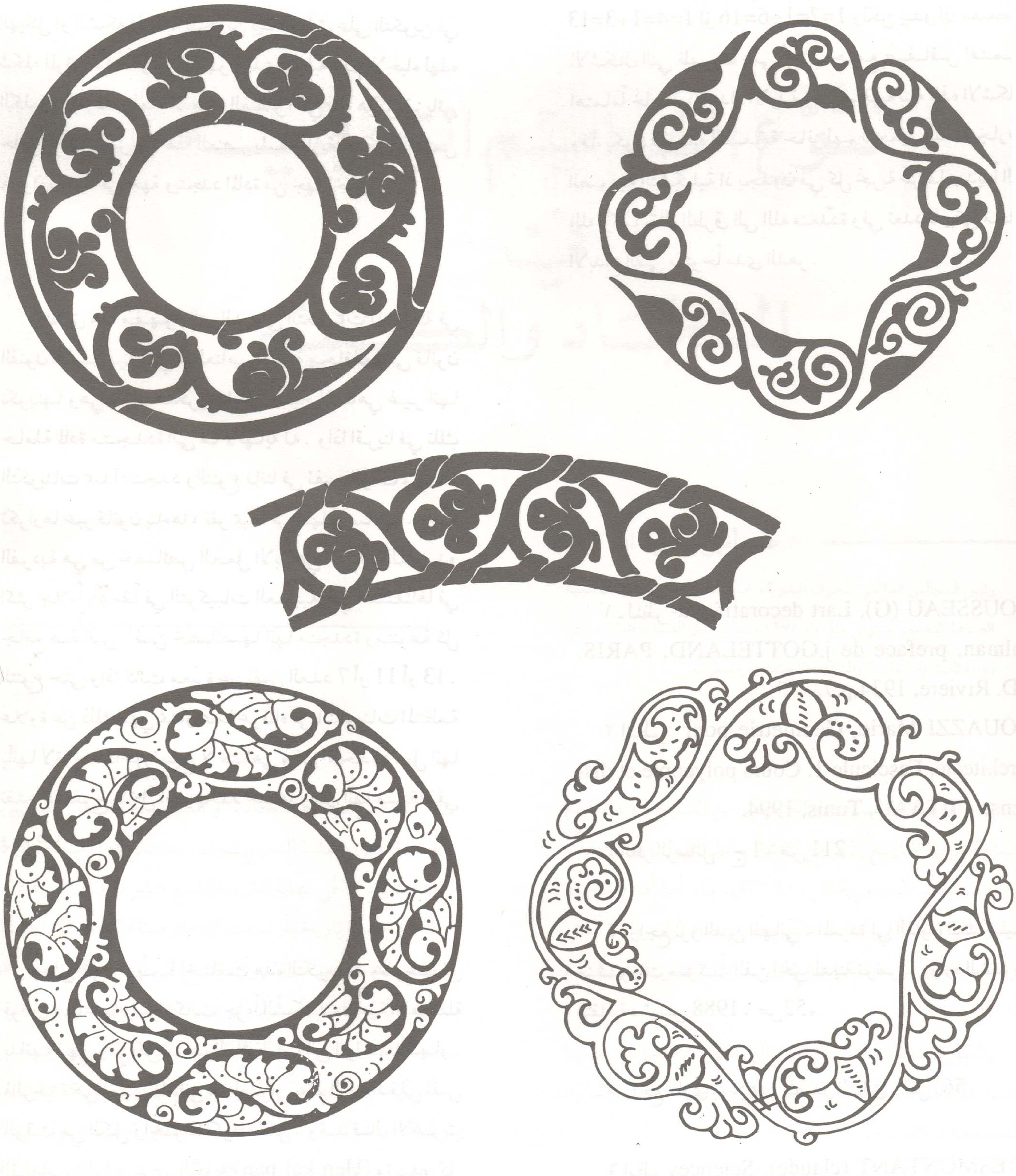
وأهمية زخرفة هذه الأبواب تكمن في انها تمثل مضلعات منقوشة على الخشب ممثلة لاعداد مخالفة لما هو متداول. فقد رأينا حتى الآن ان كل المضلعات المعروفة في كل مجالات الفنون الاسلامية ترجع في تكوينها الى مفردة بسيطة عادة ما تكون المربع او المثلث. وان حالات الزيغ عن هذه القاعدة تسمح بوجود تركيبات من أصل خماسي الاضلاع. والغريب في التكوينات الممثلة على أبواب هذا المسجد هي أنها، في اغلبها، من فصيلية المخمس اي انها قائمة على أعداد اولية. ونعلم ان ميزة الاعداد الاولية (les nombres premiers) انها باستثناء العدد 2 الذي لايمكن ان يمثل بشكل ثنائي الابعاد، فردية ولاتقسم الا على نفسها لتكون نتيجة تلك القسمة العدد 1. ومن الاعداد الاولية التي وقع تمثيلها هنا نجد 5 و 7 و 11 و13.

مبدأ التوالد والفردية:

يطرح الباحث في هذه النماذج اشكالية مبدأ التوالد والفردية في هذه التعابير. فالدارس للتكوينات المنبثقة عن الاشكال البسيطة كالمثلث والمربع يقر بسرعة بوجود مبدأ التكرار عبر احدى القوانين المشار اليها اعلاه (اي الازاحة او الدوران او الانعكاس) غير ان المتمعن في جملة من التكوينات المنتظمة المبنية على المثلث يجد فيها تنوعاً الى ما لا نهاية له وهو



زخارف سعفية وأوراق شجر فوق خزفيات تعود للقرن الثاني عشر في ايران .



لفائف سعفية مرسومة ومحفورة فوق سطوح خزفية ـ القرن التاسع والثاني عشر

ما يتباين مع مبدأ التكرار الذي لا ينطبق الا على الشيء الذي يتكرر دون تنوع وبالتالي يبدو ان هذا المبدأ لا ينطبق الا على الهيكل او الشبكة المنظمة للتكوين بينما ينطبق على التكوين في شكله المرئي مبدأ التوالد بالمفهوم الذي يعطيه علم الاحياء لهذه الكلمة اذ يعرف علماء الاحياء العنصر الحي بأنه هيكل فيزيائي حامل لمادّة ويتميز بقاء هذا العنصر باستمرارية الهيكل المتضمن لقانون تكوينه في جهة وبتجدد المادة من جهة اخرى ٦ .

وينطبق هذا مفهوم التوالد على التكوينات المنتظمة في الفنون الاسلامية فهي كالعناصر الحية محافظة على قانون تكوينها وهي بذلك متكررة داخل نسيج لا متناهي غير انها حاملة لمادة متجددة الى ما لانهاية له. واذا اقررنا في تلك التكوينات بمبدأ التجدد والتنوع فإننا في نفس الوقت، ورغم تكرارها عبر قانون بناءها، نقر بمبدأ فرديتها واصالتها. وهذه الفردية هي من خصائص العمل الابداعي. ولعل ذلك يبدو اكثر جلاءاً وعمقاً في التركيبات العجيبة التي اكتشفناها في جامع صفاقس. فمن خصائصها انها متجدّدة ومتنوّعة كل التنوّع حتى واذا كانت معبّرة عن نفس العدد 7 أو 11 أو 13. علاوة عن ذلك فهي تمتاز عما عرفناه في التكوينات المنتظمة بأنها لاتوجد داخل نسيج لا متناهي وغير محدود. بل انها تقدم للمتفرج داخل اطار يحدد حيزها ويبين انها مستقلة في وجودها.

وعلى كل ومهما اختلفت هذه التكوينات وتنوعت في قوانين صياغتها وسواء كانت جزءاً الشبكة لامتناهية او مستقلة بذاتها فهي وفي كل الاحوال اشارات الى الواحد القهار. فالوحدة هي احدى المعاني السامية في علم الاعداد ففي نفس الوقت هي الكل والجزء المكون للكل. وقد قال الاغريق القدامى «الواحد هو الكل» (Hen kai pan) وتبدو كل الاعداد متوجهة الى الواحد غير ان بعضها يبدو ايسر للتعبير عن الوحدة. فمجموع الاعداد الاربعة الاولى 4=1+2+3+4=10=1+0=1 وكذلك 7=1+2+3+4+5+6+7=28=8+2=10=1+0=1 او 13=3+1=4=1 او 16=6+1=7=1 ولكن يبدو ان مصممي الاشكال التي ظهرت على أبواب جامع صفاقس اهتموا اهتماماً خاصاً بالاعداد الاولية رغم صعوبة بناء هذه الاشكال وقد يكون في هذه الصعوبة حافز لهم لتجديد هذه التجارب الصوفية التشكيلية اذ يجدون في كل تجربة طريقاً جديداً الى الله وكما يقال الطرق الى الله متعدّدة وفي تعددها يبقى مجال الابداع الفني مفتوحاً مدى الدهر.

١ ـ انظر ROUSSEAU (G), Lart decoratif musulman, preface de j.GOTTELAND, PARIS, ED. Riviere, 1934,p.7.

٢ انظر : BOUAZZI Marie, Geometrie pour larchitecte, Fascicule 1. Cours polycopie et dispense a IITAAU, Tunis, 1994.

٣ انظر الرسائل، ج 1، ص 211.

٤ ـ راجع نور الدين الهاني : المفردة في الفنون التشكيلية. منشورات مركز الفن الحي لمدينة تونس، وزارة الشؤون الثقافية، تونس 1988، ص52.

٥ راجع ماري بوعزي، المصدر السابق، ص. 56.

٦ انظر TRESMONTANT (claude), Sciences de l`univers et problemes Metaphysiques, Ed. du Seuil, paris, 1976, p.65.

تَنوُّع التصاميم الزخرفيّة في السّجاد والكيليم

عمر أمين بن عبد الله

رئيس المجلس العالمي للحرف اليدوية، خبير متخصص في ميدان تنمية الصناعة التقليدية، يتولى منذ عام ١٩٧٨ منصب مدير الصناعة التقليدية في وزارة الصناعة التقليدية والشؤون الاجتماعية بالمغرب.

تنحدر صناعة السجاد والكيليم، من النسيج، وهو أقدم صناعة عرفها التاريخ إذ يرجع اكتشاف أول قطعة ثوب وجدت في الحفريات المصرية الى (٣١٩٠ق. م)، أما أقدم سجاد فعثر عليه معبأ في قطعة جليد وهو سجاد (بازيريك) الذي يرجع تاريخه الى خمسة وعشرين قرناً، (انظر الصورة رقم «١»).

يشكل السجاد والكيليم أحد الوسائل التي يعتمد عليها علماء الاناسة، وعلماء الاجتماع، في دراسة عادات وتقاليد المجتمعات القديمة.

والسجاد، أو الكيليم يعد كذلك أحد وسائل التعبير المرئي، الذي يعتمد على الالهام الفطري، أو التكوين العصامي.

لم تكن صناعة السجاد، أو الكيليم تعتمد على تصميم يهيأ مسبقاً قبل عملية النسيج، ولم تستعمل دول شمال افريقيا التصميم إلا في نهاية القرن التاسع عشر، أما بالنسبة لآسيا فآخر حقبة تاريخية عرفت ازدهار صناعة السجاد تعود الى عصر الصفويين، وتشير المراجع الى أنه قد ظهرت في عهد الشاه [تاماماسب]، أول الوحدات الانتاجية التي تختص في صناعة السجاد بطريقة تلقائية، أصبحوا يطبقون رسومات أنجزت بدقة عالية من طرف رسامين مهرة، كانوا يلقبون [بالاساتذة]، وقد كان الأستاذ يتلقى تعليمه في معاهد، ومدارس مختصة في تعليم فنون الرسم، وقد اشتهرت في هذا الميدان كل من مدرسة كيرمان وطهران.

ويمكن تصنيف تصاميم السجاد الى أربعة أنواع:

١ ـ التصميم والقاعدة الهندسية:

يعتبر عنصرا المربع والمعين، أقدم العناصر التي تدخل في زخرفة السجاد والكيليم، ويظهر من خلال سجاد بازيريك أن العناصر الهندسية استعملت منذ ٢٥ قرناً، وعلى سبيل المثال فأكثر من ٥٠٪ من تصاميم السجاد التركي، تعتمد زخرفتها على المربع والمعين (انظر الصورة رقم «٢»).

وفي هذا النوع من التصاميم يملأ كل مربع أو معين بعنصر زخرفي معين، ومن الممكن أن تتكون شبكر المربعات، أو المعينات من نتيجة التقاء العناصر الزخرفية نفسها، وفي هذه الحال كثيراً مايفقد العنصر الزخرفي قيمته الفني، لأن الشبكة المكونة، تشغل مجال السجاد بكامله وبالتالي يصبح مدلول العنصر الزخرفي مهمشاً.

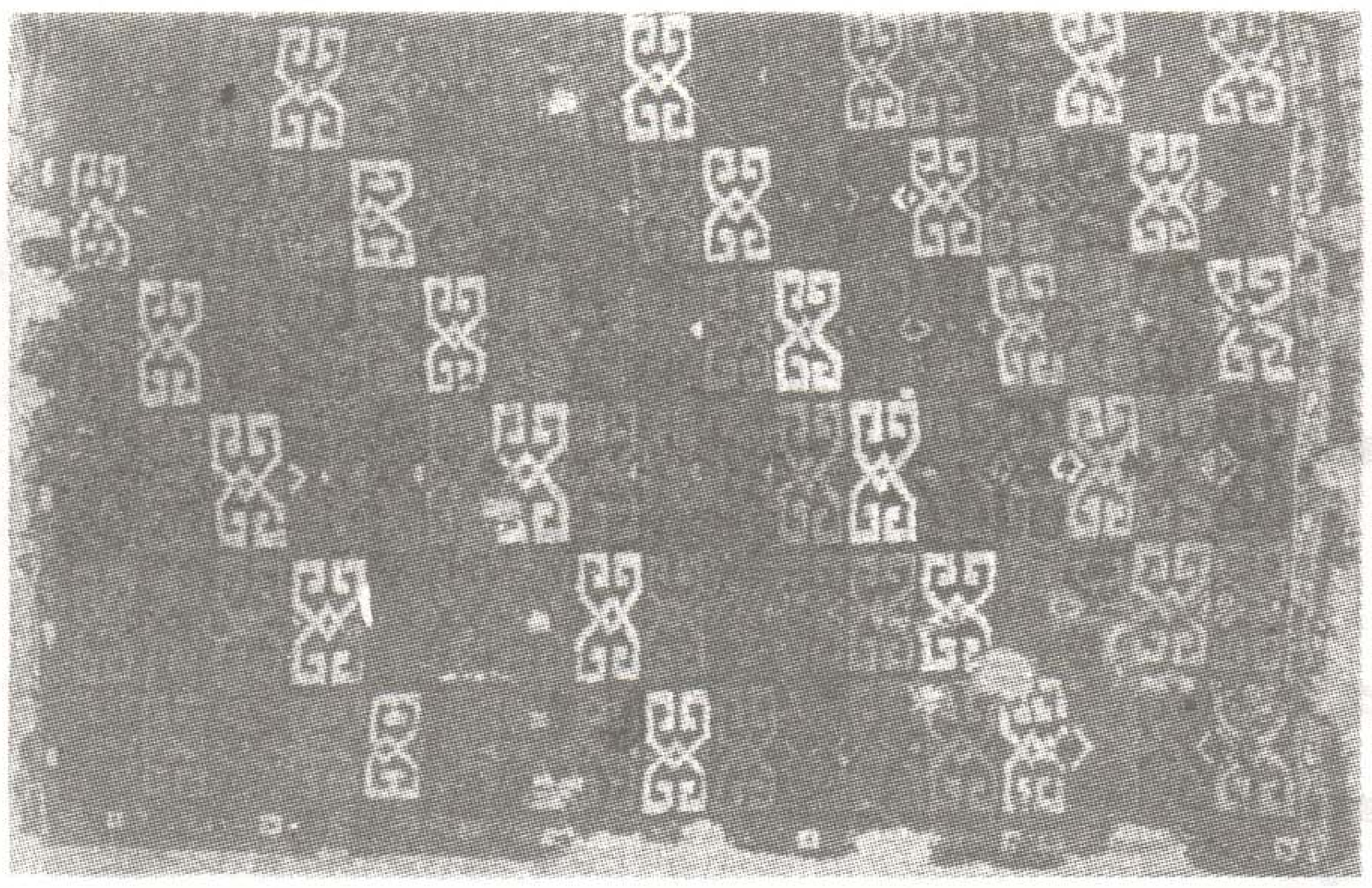
وكثيراً ماتتأثر هذه التصاميم خاصة اذا أنجزت في البادية بالتصاميم الزخرفية للأثواب، بحيث يعمد الصناع الى اقتباس العناصر الزخرفية، المستعملة في صناعة الأثواب، مع نقل تشكيلاتها كذلك، وغالباً ماترتكز تشكيلات تصاميم الأثواب على تكرار عنصر واحد، حسب وصل أو نظام معين (انظر الصورة رقم «٣»).

وتلعب طريقة تلوين التصاميم دوراً مهماً، إذ يمكن أن تغير كلياً الرؤية الفنية للسجاد، فلننظر مثلاً السجاد (الصورة رقم «٤»).

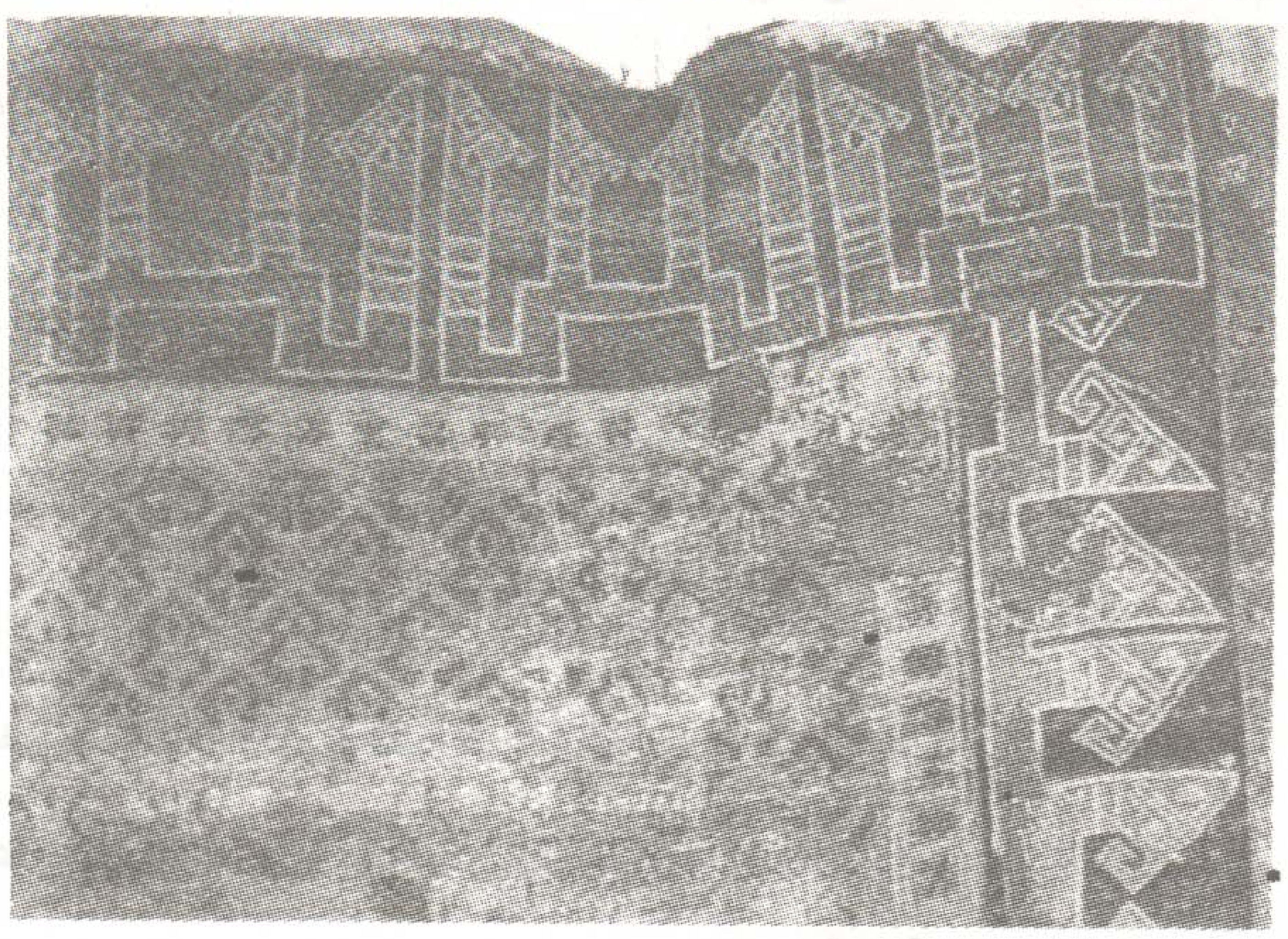
فهذا السجاد يتكون أصلاً من مربعات ولكن تغيير الألوان يجعل المشاهد، يركز اهتمامه على المعينات الكبيرة الممركزة أكثر من المربعات الجزئية.

٢ ـ التصميم ذو المجال المجزأ:

يعتمد هذا النوع من التصاميم، على تقسيم مجال السجاد، الى أقسام، أو أجزاء متساوية، تحاط بإطار يتكون من شريط أو شريطين، وقد عرف هذا النوع من التصاميم منذ عهد بعيد ونذكر هنا سجاد مأرب الذي يوجد بمتحف ستوكهولم والذي يرجع تاريخه الى القرن الخامس عشر. ويستعمل هذا النوع من التصاميم في شمال افريقيا خاصة في عهد المماليك بالنسبة لمصر وفي سجاد ومركوم قيروان تونس.









سجاد صوفي من النوع التركي

٣ ـ التصميم الذي تتوسطه رصيعة:

إن هذا النوع من التصاميم ظهر مع تطور السجاد الحضاري، وبالرغم من أن السجاد الحضاري المغربي مقتبس من سجاد الأناضول، فالسجاد المغربي ينفرد بإتقان متميز فيما يخص التشكيلة الزخرفية، وهذا ناتج عن كون السجاد المغربي، تأثر كذلك بالسجاد الفارسي، الشيء الذي ترتب عنه ظهور نوع خاص يسمى بالسجاد الرباطي أو بالتعبير المغربي: الزربية الرباطية.

فتصنيف هذا التصميم يتم حسب نوع الرصيعة التي تتوسط مجاله. فمثلاً رصيعة (الليمونة) لاتوجد إلا نادراً في السجاد الشرقي، أما باقي أنواع الرصيعات فهي تشبه شيئاً ما الرصيعات التركية نذكر مثلاً «الحسنية» و«الصينية».

أما المجال الداخلي، لهذا النوع من التصاميم، فتتخلله خطوط مائلة، تكون متقابلة مع زواياه الأربعة، إذ ينتج عن ذلك شكل هندسي سداسي الأضلاع يسمى (بالقبة) أو القبة الخضراء وفي هذا التصميم يحاط مجال السجاد بأشرطة يتراوح عددها مابين ٣ و٧ أشرطة، وكل شريط يحمل اسم العنصر الذي يزخرفه أو اسم اللون الذي يستعمل في تلوين أرضيته.

والسجاد الحضاري المغربي الذي سمي بزربية مديونة فتتوسطه رصيعة تسمى (مظل السلطان) وهي رصيعة زهرية كثيراً ماتنجز وسط رصيعتان.

أما بالنسبة للسجاد التركي، فهذا النوع من التصاميم يرجع استعماله الى القرن السادس عشر، ونجده في كل من سجاد بيركاما وقونية ومقارنة مع السجاد الوطني، فهو يقل عنه أهمية سواء في شكل رصيعته أم في زخرفة إطاره، لايتكون الاطار إلا من شريط رئيسي واحد أو من شريط تحيط به (قدات) تزيد من جماليته.

ويبقى السجاد الفارسي هو الرائد في استعمال التصميم ذو المجال المزخرف برصيعة وسطية، وغالباً مايزخرف المحيط الداخلي لمجال السجاد بأقواس على شكل العريسة الاسلامية، وهذه الأقواس تغير كلياً من منظر زوايا المجال بحيث يصبح الشكل الزهري الأكثر إثارة.



السجاد القوقازي

أما بالنسبة للمغرب فنجده في السجاد القروي لكل من قبائل (آيت) و(اعزودة) بالأطلس الكبير والمرابطين وبني يعقوب بالأطلس المتوسط.

ويرى بعض المؤرخين أن هذا النوع من التصاميم، الذي أصبح مستعملاً في جل الدول المنتجة للسجاد، هو في الأصل اقتباس من السجاد التركي وبالخصوص سجاد (بيركاما) وهي منطقة توجد قرب مدينة كناكالي.

ويصبح الاطار عبارة عن سياج بحديقة شاسعة، والاطار يتكون من شريطين الى خمسة أشرطة محاطة بدورها بقدات جد متقنة.

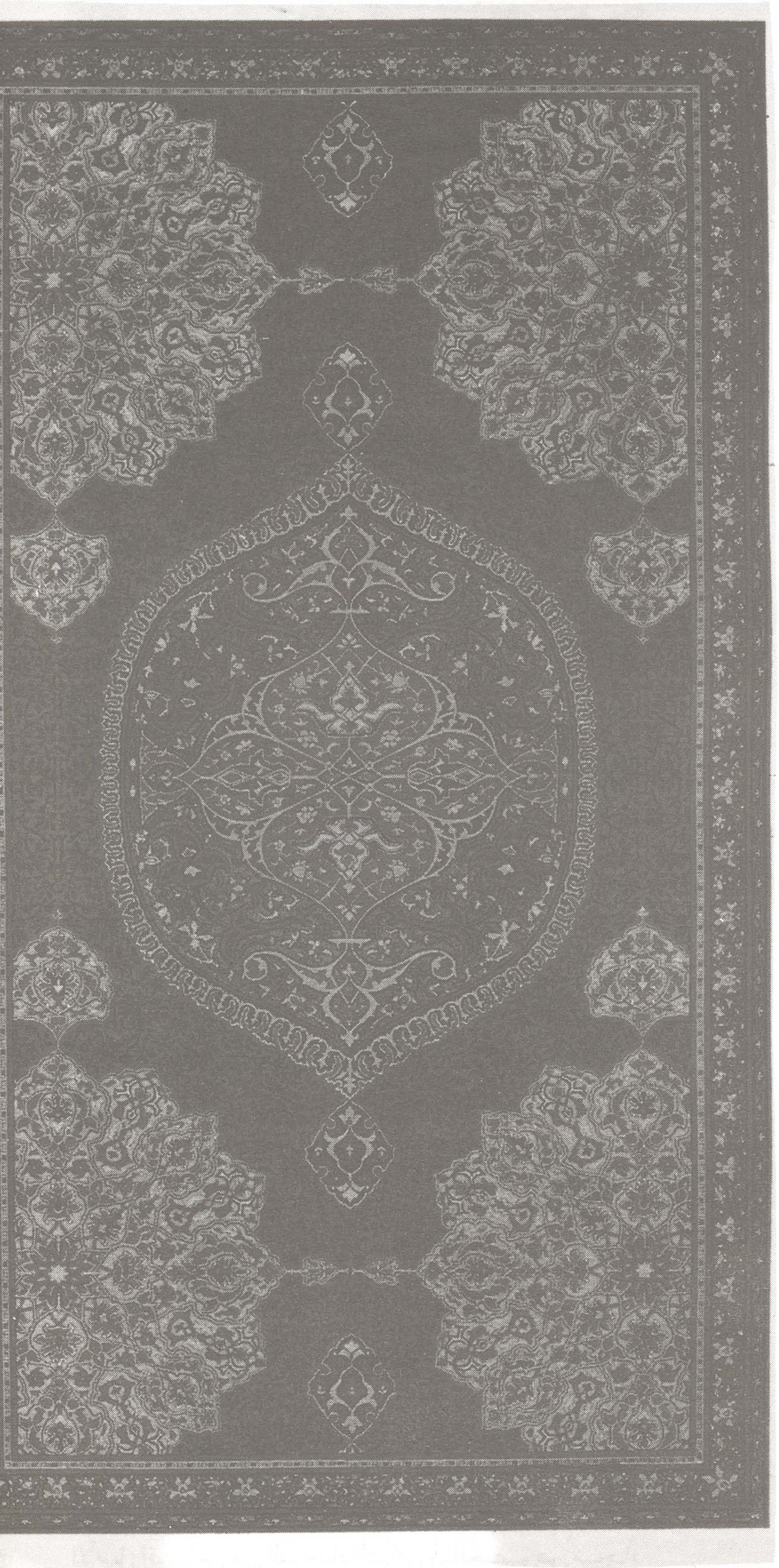
ومن بين المناطق التي تنتج (السجاد) حسب هذا النوع من التصاميم نجد اصفهان وباختيار وكاشان ومشيد وكيرمان وصاروق وتاشكاي... الخ والرصيعات التي تزخرف مجال السجادة بالنسبة للمناطق المذكورة جد متنوعة كما أن الاطار يشكل وحده تحفاً زخرفية غاية في الابداع.

٤ ـ التصميم ذو المجال الزخرفي الحر:

تصنف في إطار هذا النوع، جميع التصاميم التي لاترتكز في إنجازها على طريقة التماثل أو التوازي، وباختيار هذه التسمية لهذا النوع نابع من كونه ابتكار للصانع، أو «الأستاذ»، فالنسبة للسجاد القروي المغربي، فنجد هذا النوع من التصاميم في كل من قبائل (أولاد بو السبع) وزمور وزيان وأبي الجعد، ويمكن أن نصنف كذلك هذا النوع في إطار اللوحات الفنية التجريدية، فالعنصر الزخرفي يكون هنا مستقلاً يحيط به خط، يكاد يفصله عن مجال السجاد، أو الكيليم، بحيث يصبح العنصر كصورة والمجال كالصورة السلبية.

ويمكن أن ندرج ضمن هذا النوع من التصاميم السجاد الذي يزخرف مجاله بمحراب، ويسمى هذا النوع [بسجاد الصلاة الحر].

وينقسم الى نوعين: أحد الأنواع يعتمد على زخرفة مجال السجاد بعناصر هندسية، وزهرية، تكون موزعة بطريقة عفوية وهذا النوع يطلق عليه (اسم الكابي) وندرج هنا كمثال سجاد (لوري) من باختيار والنوع الثاني هو الذي يستعمل فيه مجال السجاد كلوحة ترسم عليها بواسطة التعبير المرئي، مختلف القصص القديمة والأساطير وجلسات المحاكمة والأسواق والمعارك وملحمات الصيد الخ، وهذه المشاهد يعبر عنها بواسطة رسومات بشرية أو حيوانية (انظر الصورة رقم «٢»).



سجاد من القرن الثامن عشر

مفهوم الأساليب الزخرفيّة في الحروف المعدنيّة

عبد الرحيم غالب

استاذ في معهد الفنون، الجامعة اللبنانية، وفنان تشكيلي مهتم بشكل خاص في فن الخط العربي، وهو شاعر وأديب، له العديد من المقالات ومجموعة من المؤلفات مرتبطة بالحضارة الإسلامية.

مقدمة

للأدوات المعدنية الإسلامية مدلولات تتجاوز المظاهر، وعظمتها، وجمالها، وكمال صناعتها، تأتي من علاقتها بالعقيدة، من هذا المنطلق نرى أن الحبر والمقالم لم تصنع بتلك الدقة إلا لكتابة كلام الله عز وجل، وأدوات الإضاءة قدّمها الحكام والأثرياء والمؤمنون إلى بيوت الله تمجيداً لعظمته.

وطاسة الرعبة والمبخرة والمكحلة ليست سوى أوعية لأدوية لا تشفي إلا إذا أذن الشافي الأوحد، وصناعة الأسلحة تتصل مباشرة بموضوع الجهاد، وبعض «مفروشات» المساجد، كالصناديق والطاولات والخزائن، صنعت في خدمة المصاحف، حتى التجهيزات والأدوات المتداولة العادية، كالأبواب والمفاتيح والمزاريب وغيرها، تأخذ شكلاً آخر عندما توهب للأماكن المقدسة.

وقطع المصاغ رُصعت بحجارة معينة وخرّمت بالأدعية وغُشيت بآية الكرسي دفعاً للشر، واتقاء لعين الحسود، حتى النقود كانت تحمل دائماً، تعابير دينية مثل: (بسم الله)، و(لا إله إلا الله وحده لا شريك له)، و(محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق)، والبساط من كثرة السجود اسمه: سجّادة.

لم يعرف تاريخ الفنون في كل الحضارات غزارة، كالتي عرفتها التحف المعدنية في الفنون الإسلامية، ولعل الآثار النحاسية التي وصلتنا كانت أغزرها على الإطلاق، وإن لم تكن دائماً أجملها.

ويبهرنا في هذا الخيال الواسع الذي فاق التصور وبلغ، لا قيمة الترف والبذخ والتبذير فقط، بل تجاوزها إلى ما يشبه الإعجاز والسحر والعجائب، وتناول (مواضيع) لا تخطر على بال بشر: فالأسرّة والبرك ملئت بالزئبق، والساعات

تحولت إلى تحف فنية عظيمة تعمل بما يشبه السحر. والمزاريب والهواوين والمفاتيح والأبواب والفسقيات لم تصنعها عضلات البنائين والحدادين والنحاسين، بل صنعت بعقول المنمنمين، وعيون المجوهرين، وأنامل المكفتين، بالذهب والفضة والجواهر والميناء، تصويراً ونحتاً وتخريماً وحفراً ونقشاً وتكفيتاً، هل مرّ بذهن أحد، قبل أو بعد ذلك اللحام الشامي الأنيق الظريف، المدعو (عمر) أن يصبّ كلاّباً لتعليق اللحم من البرونز، وأن ينزّل فيه زخارف من ذهب وفضة، وأن يكفت فيه بالذهب أيضاً اسمه الكريم؟ (صورة ـ ١ ـ).

لمحة تاريخية

لم يصل إلينا من العصر الإسلامي المبكر سوى تحفة معدنية واحدة هي إبريق جميل من نحاس، عُرف باسم إبريق الخليفة مروان ابن محمد، آخر ملوك بني أمية في المشرق (٧٢ـ١٣٢هـ/ ٦٩٢ ـ ٧٥٠م) ويتردد المؤرخون بنسبته إلى مصر أم إلى الشام.

ولم يصلنا شيء يذكر من تحف معدنية يعود عمرها إلى قبل القرن الرابع للهجرة (١٠م).

لقد نشأ فن التحف المعدنية الإسلامية في خراسان وهراة وانتقل على أيدي السلاجقة إلى الموصل وفي عهدهم ظهر الذهب في التكفيت، وكان يقتصر على الفضة والنحاس الأحمر، المنزلين بالبرونز أو بالنحاس الأصفر، وازدهر هناك برعاية الزنكيين في بداية القرن (٧هـ/ ١٣) حيث وصل إلى ذروته.

واتسع تأثير مدرسة الموصل ليصل إلى إيران وحلب ودمشق والقاهرة، واشتهرت ديار بكر وقونية وسيواس، زمن السلاجقة، بصناعة شمعدانات جميلة مكفتة من البرونز أو النحاس الأصفر أو النحاس الأحمر، أما دمشق فقد جلت في صناعة هذه الأدوات بالنحاس فقط، بل بالذهب والفضة ولا سيما في عهد المماليك.

في العصر التيموري (٧هـ/ ١٣م) غاب التكفيت عن الأدوات النحاسية تقريباً، وفقدت الأوعية أناقتها، ولكن توجه الحكام الحربي أتحفنا بخوذات، وسيوف، وخناجر مدمشقة، ومرصعة بالجواهر.

وفي عهد المماليك (٨هـ/ ١٤م) تتوجه الإهتمام إلى مفروشات المساجد، مثل المناضد المسدسة والكراسي التي كانت توضع عليها الشمعدانات، وكانت العادة أن يوضع اثنان فخمان منهما على جانبي المحراب، وأتقنوا صناعة المصابيح المتدلية وصناديق المصاحف، وكان أكثرها من البرونز المكفت وكانت القناديل قليلة التكفيت نظراً لكثرة التخريم.

وفي عهد سلاطين بني رسول في اليمن (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤م) صنع لحسابهم في القاهرة، عدد كبير من التحف المعدنية، زينت بوريدات بخمسة بتلات تمثل رنكهم، وهذا لا يعني أن اليمن لم تكن مركزاً مهماً للصناعات المعدنية، وشهرتها تعود إلى قبل الإسلام في هذا المجال، وما زالت حتى الآن مجلية في صناعة الفضة على الطريقة التقليدية.

انتشرت التحف المعدنية، والأسلحة، والحلي الإسلامية، في كل أنحاء العالم القديم، واشتهرت البندقية في إيطاليا كمركز لهذه الصناعات على الطريقة الشامية، والطريقة الفارسية، بفضل فنانين مهرة قدموا من المشرق، وتأصلت الصناعة في البلد، وأتقنها أهلها وراحوا يقلدون ما تعلموه، وتميزت تحفهم بالحفر البارز.

واشتهرت (الأندلس) بتصفيح النحاس، والحديد بالذهب، وكانت غرناطة في القرنين ٨ـ٩هـ/ ١٤ـ١٥م، مركزاً لصناعة الذهب، وتميزت بالتخريم، وأبدع الأندلسيون في صناعة الأسلحة، وبالغوا باستعمال الذهب في المساجد والصور فغلفوا أبوابها الحديدية والنحاسية به.

وفي عهد الصفويين (٩ـ١٢هـ/ ١٥ـم) عرفت إيران اهتماماً بالفنون، على جميع الأصعدة وأبدع فنانوها (تحفاً معدنية) مدهشة، سواء أكان ذلك في مجال الأوعية، وطلي النحاس، بالقصدير، ليشابه الفضة أم بصناعة الحديد والفولاذ والأسلحة والحلي..

وفي العهد العثماني (٨ـ١٤هـ/ ١٤ـ٢٠م) خفّ تكفيت المعادن، وحل محله التخريم، والتنزيل بالميناء، فجاءت القطع المعدنية وكأنها قطع من الدنتلا أو من المطرزات الحريرية.

ولعل الذي أوصل الفنانين إلى المستوى الإبداعي، هو رعاية الحكام، وتنظم العمل، والإشراف المباشر للمحتسب

على شؤون الصناعات من جهة، وعلى سحن تنظيم المهن برعاية مشايخها، وقبل هذا وذاك تقوى الله.

تاريخ التحف المعدنية الإسلامية حافل بإنجازات ساهمت فيها كل مدينة، ولا أبالغ إذا قلت كل قرية، ولا أدعي أنني أنصفت تاريخياً أو جغرافياً أو جمالياً في هذه الأسطر، كردستان والرها وسعرد وحلب وحتى مدينتي المتوضعة طرابلس.

المعادن المستعملة

عالج (المسلمون) جميع المعادن التي عُرفت قبلهم بكل أنواعها وأخلاطها. وأهمها:

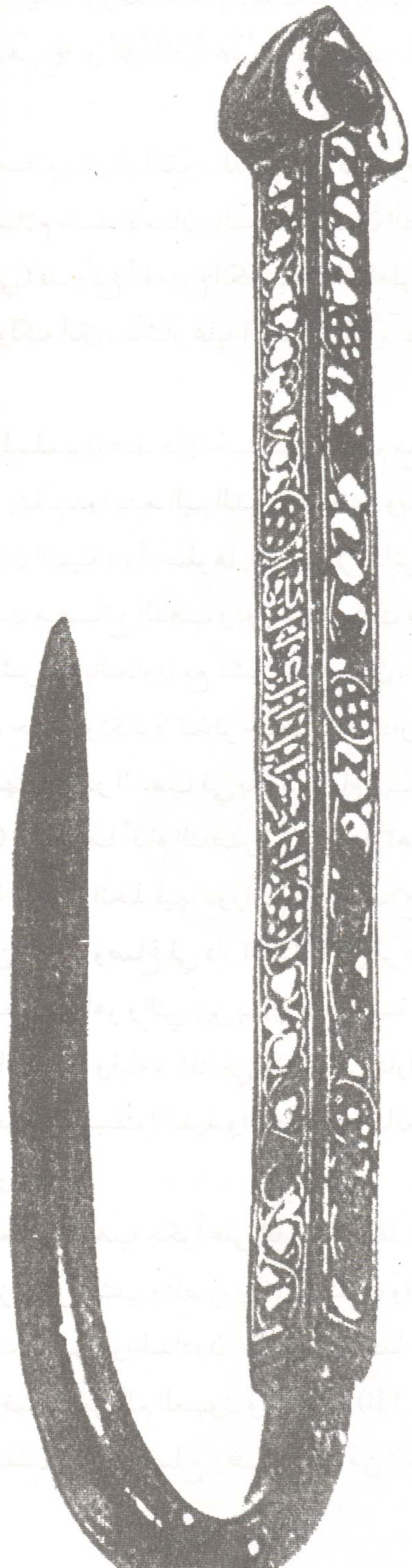
الذهب:

كانت البلاد الإسلامية غنية بمناجم الذهب، من سجستان، إلى جنوب الجزيرة العربية، وشمال أفريقيا، وغربها حتى الأندلس، وكانت له مناجم ومعامل في أعالي مصر.

لقد أخذ الذهب قيمة عند الأمم حتى قبل أن يستعمل كنقد، فهو عند الفراعنة وفي بلاد ما بين النهرين، في الشرق الأقصى يقرّب من الألهة ويمنح الخلود، فأكثروا من صناعة الحلي الذهبية، وأنزلوها في قبورهم مع موتاهم، والصناديق الضخمة المصنعة من الذهب الخالص لحفظ المومياء لم تكن ترفاً مجانياً.

الذهب، يرمز إلى الشمس والذكورة والعنصر الإيجابي، ومنه كان لحم آلهة الفراعنة، ان الأسرار التي أحاطت بالذهب على مر العصور أوقعت كل الخيميائيين، ومنهم المسلمين، في هاجس تحويل معادن خسيسة إلى ذهب، وليس عليهم سوى أن يكتشفوا (الإكسير)، ليحولوا بمثقال منه، ألف قنطار من حديد، إلى ذهب خالص.

ونظراً لقيمته، ولمميزاته التي تقاوم الصدأ، ونظراً لسحره، سكّت منه النقود، وقد تجاوزت المسكوكات الإسلامية الدور الاقتصادي، وتمتعت بمستوى جمالي أدخلها إلى حرم الفنون التشكيلية، ولن أتناولها في هذه الدراسة، ولكن أكتفي بذكر



كلاّب عمر القصاب الشامي الذي صنع ليعلّق به اللحم، وقد نقش عليه بخط نسخي أنيق

دينار (أوفا) OFFA (المتوفى عام ١٨٠هـ-٧٩٦م) ملك مرسيا MERCIA في وسط بريطانيا، هذا الدينار بعد من القطع النادرة والجميلة، ويمزج بتكوين أنيق بين الحروف اللاتينية وبين الحروف العربية، وقد جاءت كلها كوفية. أمَا النص العربي فهو: في وسط الوجه الأول وعلى ثلاثة أسطر:

لا آله إلا

الله وحده

لا شريك له

وعلى الدائرة: **محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله**. هذا الوجه سُكّ كله بنص عربي، ولا وجود عليه لأية كلمة باللاتينة (صورة-٢آ-).

الوجه الثاني: في الوسط وعلى ثلاثة أسطر:

محمد

OFFA

رسول

REX

الله

وإذا ما قلبت الدينار، رأساً على عقب تقرأ فوق الكلمة الوسطى رسول: OFFA، وتحتها REX (أي الملك، أما دائرة الدينار فقد كتب عليها:

بسم الله ضرب هذا الدينار سنة سبع وخمسين ومئة أي ٧٧٣-٧٧٤م (حكم الملك أوفا مقاطعة مرسيا، من العام ١٤٠ هـ/ ٧٥٧م إلى العام ١٨٠هـ/ ٧٩٦م) وكان صديقاً وحليفاً (لشارلمان) (صورة-٢ب-).

(CHARLEMAGNE) (٧٤٢-٨١٤م). إن هذا المثال يدل، ولا شك على هيمنة الثقافة الإسلامية، على العالم القديم، وانتشارها في كل أصقاعه، ولم نصل بعد إلى نهاية القرن الثاني للهجرة.

وبالعودة إلى الذهب لا بد من الإشارة إلى أن الإسلام حذّر من شرور تخزينه وحدد مجالات استعماله، فإذا كان أغنياء العرب قبل الإسلام، تناولوا أطعمتهم، وأشربتهم، بصحاف وأكواب من ذهب ومن فضة، فإن الإسلام جاء يحرّم ذلك الترف، حتى أنه منع الرجال من التحلي بالذهب، ويُروى أنه عليه الصلاة والسلام رأى رجلاً يلبس خاتماً من ذهب فنزعه من يده، ووُعد المسلمون بجنات ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ﴾ و ﴿يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾.

سمح الإسلام بتداول النقود الذهبية، وكان يوصي عليه الصلاة والسلام بشد الأسنان بالذهب، وكان الصحابي (عرفجة التيمي) قد جُدع أنفه يوم الكُلاب في الجاهلية، فاتخذ أنفاً من فضة ولكنه أنتن، فأشار عليه الرسول الكريم بصنع أنف من ذهب.

لم يقف المسلمون عند هذا الحد بتعاملهم مع المعدن الثمين، ولم يتقيدوا بتعاليم الدين الحنيف، وبالغوا في استعمال المعادن الثمينة، وأوصلوها إلى حد الإدهاش.

لقد كانت مصانع الذهب ودور السك تحت مراقبة المحتسب مباشرة، وبالتعاون مع مشاريخ المعلمين، أما تجارة الحلي فكانت حرة، وتكاد لا تخلو حاضرة من دار للسك. وقد اشتهرت در الذهب في بغداد أيام البويهيين (٥هـ/ ١١م). وعندما أقام الناصر (٢٧٧-٣٥٠هـ/ ٨٩٠-٩٦١م) مدينة الزهراء اتخذ فيها دوراً لصناعة السلاح والحلي وغير ذلك من المهن. وصاغ في دار الصناعة في قرطبة تماثيل الذهب المرصعة بالجواهر والتي زين بها بركة مجلسة في قصر الزهراء. وأثناء ذلك، وقبله، كان في مدينة فاس داران للسك واثنا عشر معملاً لتشبيك الحديد والنحاس. وكان في المرية آلات الحديد والنحاس.

لم تكن معالجة الذهب حكراً على الصاغة، فقد استعمله الخطاطون ومزخرفو الكتب والمصورون والمجلدون والنجارون والبناؤون والنحاسون والحدادون. كما استعمله الأطباء ليعالجوا مرضاهم من ألم العيون والسوداء (الماليخوليا) وخفقان القلب... والصلع وغير ذلك من العوارض الصحية.

الفضّة:

أكبر مناجمها في (خراسان) و(وراء النهر) وفي مدينة (بنجهير) قرب بلخ، وفي (أصفهان) و(أفغانستان)، و(أرض سبأ) ومناطق مأرب والحجاز، وكان في اليمامة عروق من



أبواق بارود وعلب عطوس من حديد محلاة (مدمشقة) بالفضة ومزخرفة برنوك

الفضة صافية لا تحتاج إلى معالجة لتُصنّع، وإلى جانب مناجم الذهب في أعالي مصر كانت هناك مناجم للفضة أيضاً.

الفضة معدن ثمين ومهم كالذهب، فإذا كان هو رمز الشمس والنار والذكورة والعنصر الإيجابي، فهي القمر والماء والأنوثة والبياض والنقاء والعنصر السلبي، وإذا كان لحم الآلهة في الأساطير الفرعونية من ذهب فعظامهم صنعت من فضة.

لقد وقف الإسلام موقف الحذر نفسه من الذين يحرّمون الفضة، وحرّم استعمال الأوعية المصنعة بها، ولكنه تساهل بشأن الخاتم للرجال، وقد كان عليه الصلاة والسلام يلبس خاتماً من فضة بحجر من عقيق، حفر عليه محمد رسول الله. (الحجر محفوظ في متحف طوب قبو في استانبول) وقد كان للخلفاء وللصحابة خواتم مشابهة، وإن استُعمل الذهب لسك الدنانير، فقد خصصت الفضة لسك الدراهم.

وكما لم يتقيد المسلمون بأوامر تحريم استعمال الأواني، والأوعية الذهبية، كذلك كان شأنهم مع الفضة، وكثيراً ما حلت محله أو شاركته في التكيفت والدمشقة و... علاج بعض الأمراض.

النحاس:

مناجم النحاس كانت موجودة في (نيسابور) و(طوس) و(كرمان) و(فرغانة) و(وبخارى) و(أعالي مصر) و(إسبانيا)، و(إيران) كانت من أهم البلدان التي تصدر النحاس، وكانت بخارى مشهورة بالنحاس الأصفر الذي تصنع منه تفاحات المآذن.

إذا خلط النحاس بالقصدير يعطينا البرونز، وإذا خلط بالزنك (الخارصين) يعطنا الصفر، أو النحاس الأصفر، والذي سمي في إسبانيا باللاطون.

وإذا رمز النحاس الأحمر إلى الرجولة فالأصفر يرمز إلى الأنوثة.

الزئبق:

كانت أكبر مناجمه بالأندلس، على مقربة من قرطبة.

وإذا كان الزئبق عنصراً سلبياً والكبريت عنصراً إيجابياً، فتفاعلهما تحت الأرض يولد المعادن كلها، يتمتع الزئبق بميزات الذهب وتصفيته، ودخل في تصنيع مستحضرات التجميل. ويحتل الدرجة الثالثة بعد الذهب والفضة.

استغل المسلمون لمعانه تارة وترجرجه تارة أخرى، أو هاتين الميزتين معاً، وأشغلوا عبقريتهم فكان منه سرير خمارويه في بيت الذهب (٢٥٠-٢٩٣هـ/ ٨٦٤-٩٠٥م) وبركة الخليفة الناصر (٢٧٧-٣٥٠هـ/ ٨٩٠-٩٦١م) في قصر الزهراء في الأندلس.

الرصاص

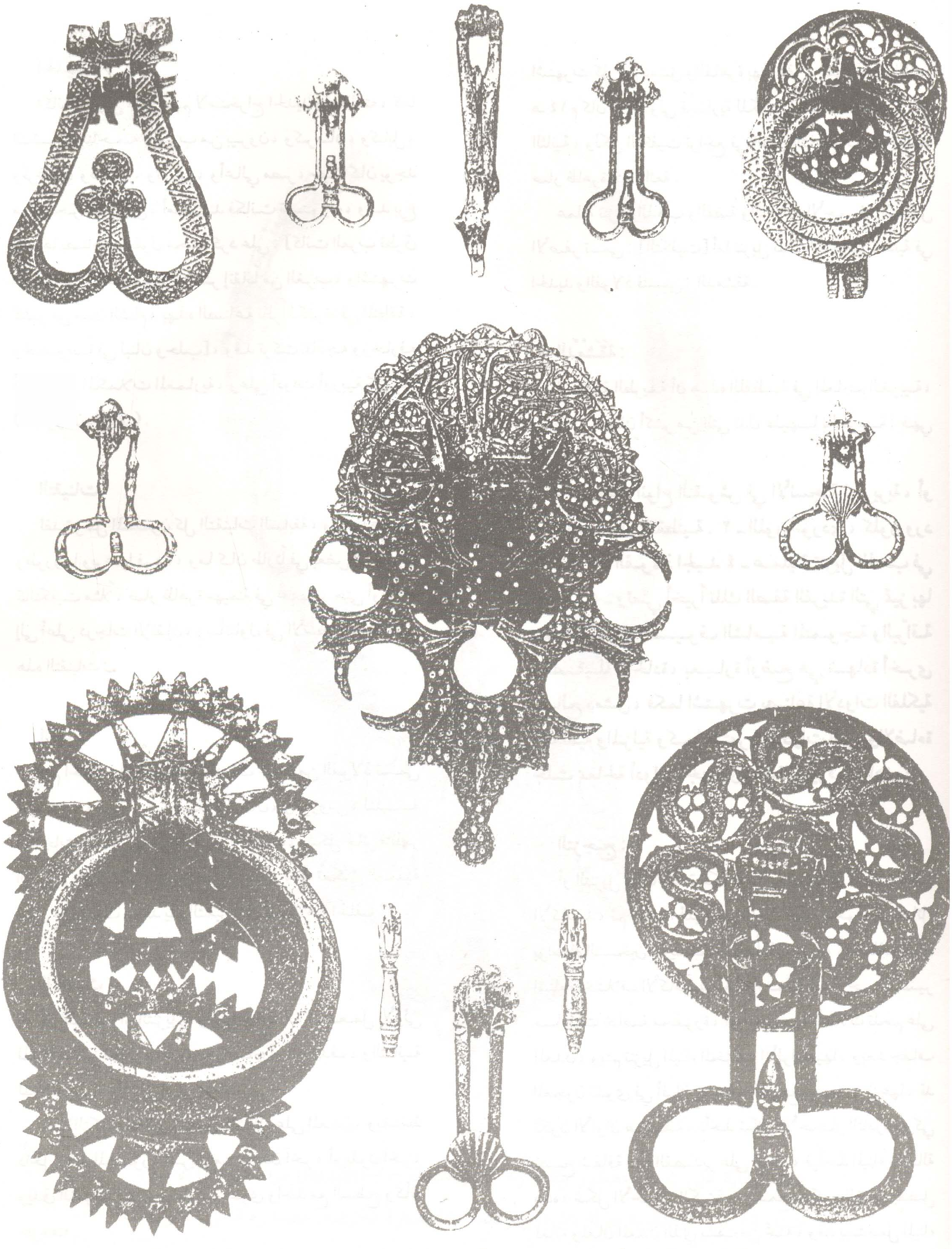
يبدو أن أعالي مصر كانت غنية بكثير من المعادن، والرصاص كان أحدها أيضاً.

استعمل الرصاص في العمارة الإسلامية فصنعت منه الأقنية والأنابيب والمزاريب، وقبل أن يغطي خمارويه أجسام النخل، في حديقته المشهورة، بصفائح النحاس المذهب المتقن الصنع، مد مزاريب من الرصاص، ينحدر منها الماء إلى فساقي معمولة، ويفيض منها إلى مجار تسقي سائر البستان، وصنع المسلمون في الأندلس أيضاً أقنية من الرصاص لجر المنازل والحدائق والبرك، ويحكى أن الخليفة المقتدر (٢٨٢-٣٢٠هـ/ ٨٩٥-٩٣٢م)، لما وفد عليه رسل ملك الروم سنة ٣٠٥هـ/ ٩١٧م، أخرجهم إلى بستان كان قد بنى فيه قصراً جديداً، في وسطه بركة رصاص، أحسن من الفضة المجلوة طولها ثلاثون ذراعاً وعرضها عشرون.

ولعل أهم عمل نفذ بالرصاص في العمارة الإسلامية كان تكسية قبة المسجد الأموي به.

يقول ابن جبير:

[بالرغم من فخامة المسجد، وروعة شمسياته، وفوانيسه، وفسيفسائه، وساعته ومنبره ومحرابه وأبوابه، الخ كان أعظم ما في هذا الجامع المبارك قبة الرصاص، سامية في الهواء عظيمة الإستدارة، فإذا استَقْبَلْتها أبصرت منظراً رائعاً، ومرأى هائلاً يشبه الناس بنسر طائر، ومن أية جهة إستقبلت البلد ترى القبة في الهواء منيفة، كأنها معلقة في الجو.



مطارق وحلقـات أجراس ومقابض أبواب محفورة ومنفرة بـالحديد المطاوع والبرونز

الحديد:

«كانت فارس أكبر إقليم لاستخراج الحديد ولصناعته، كما انتشرت مناجمه بالقرب من بيرون، وكرمان، وكابل، وفرغانة، وصقلية، وتونس، وأعالي مصر، حيث كان يوجد مع حجر المغنطيس، أما الهند فكانت تستورده، وقد برع فنانوها بصناعته، يقول محمد كرد علي: [كانت العرب تطرق المعادن في دمشق، بإتقان أكثر إتقاناً من الغرب، واشتهرت كثير من مدن الشام، بهذه الصناعة نظراً لكثرته في المنطقة، وخصوصاً في لبنان وحلب]، وقد تركت نماذجه وزخارفه أثرها على المكملات المعمارية، وعلى أدوات أوربية كثيرة. (الصورتان ـ ٣و٤ ـ).

التقينات

لقد توسل المسلمون كل التقنيات السابقة، وزادوا عليها، وطوروها وبرعوا فيها، وما كان طارئاً في بعض الزخارف كالتكفيت مثلاً، صار ظاهرة مهيمنة في تحفهم، حتى أوصلوه إلى أعلى درجات الإتقان، وسأتناول في الأسطر التالية بعض هذه التقنيات:

الحفر:

يتم الحفر على المعادن، بأدوات حادة من الفولاذ تسمى الأقلام، وهي مختلفة الأشكال، والرؤوس، لتلبية الحاجات، تحفر بها الزخارف والكتابات، بشكل غائر فتظهر الرسوم، والأشكال أعمق من السطح، وقد تُعكس العملية فتبرز هذه وتلك، وقد يتم التنفير بدق المعدن من الخلف.

التكفيت:

أو التطعيم أو التنزيل، ولكن غالباً ما تستعمل الأولى للدلالة على تطعيم الخشب بالعاج أو الصدف، والثانية للدلالة على تنزيل الميناء في المعدن.

أما (التكفيت) فيتم بحفر الشكل على المعدن، ويضغط داخل الخط المحفور، شريط من معدن آخر، أو بلون آخر، ويدق الشريط ليصبح على مستوى واحد مع السطح وكأنه جزء منه.

وهناك عدة طرق للوصول إلى أفضل النتائج، وقد اشتهرت كل من دمشق والقاهرة بهذا الفن، ففي القرن الثامن هـ ١٤م كان في الأولى قيسارية للكفتيين، وكان لهم سوق في الثانية، ولكن التكفيت تراجع في القرن التاسع هـ ١٥م بعد أن صار ظاهرة فنية رائعة.

عملية تنزيل الذهب والفضة والنحاس الأحمر في النحاس الأصفر تسمى: [التكفيت] أما تنزيل تلك الأسلاك المعدنية في الحديد والفولاذ فتسمى: الدمشقة.

الدَّمْشَقَة:

الحقيقة الطريفة أن هذه اللفظة في المعاجم الغربية، تدل على معانٍ أكثر من التي تدل عليها بالعربية: فهي تعني:

١ ـ أجمل أنواع النقوش في الأنسجة الحريرية، أو الصوفية، أو القطنية. ٢ ـ اللون الوردي، كلون ورد دمشق ٣ ـ الفولاذ الجيد ٤ ـ عملية تنزيل الذهب في الفولاذ ٥ ـ وتعني أخيراً تلك الصفة الفريدة التي تميز بها سطح شفرات السيوف الشامية المتموجة والبرّاقة والصقيلة والحادة، بعبارة أوضح هي شهادة أخرى لصالح دمشق، فكما اشتهرت بصناعة الأدوات الفلكية والعلمية والمنزلية وكما اشتهرت بأدوات النور والإضاءة جلّت بمعالجة أدوات الجهاد وبدمشقة سيوف المجاهدين.

التزجيج:

أو التنزيل بالميناء مادة تتكون من رمال معينة تخلط ببعض الأكاسيد، ثم يذاب الخليط في الزيت حتى يتحول إلى سائل بواسطة التسخين، ويصبح صالحاً للرسم به، وتختلف ألوان الميناء باختلاف الأكاسيد، هذه العملية تستوجب تحضير مساحات خاصة محفورة، أو محصورة بأسلاك تُلحم على المعدن، ويتم تنزيل الميناء المختلف الألوان فيها، وبعد جفاف المعجون تشوى في أفران خاصة، فتتزجج ويصعب نزعها، قد تكون الألوان صفيقة، تأخذ شكل الأحجار النادرة، وكي تصبح شفافة يزاد القصدير على المزيج، فيأخذ الميناء والحالة هذه، شكل الأحجار الكريمة، ويسمح بعكس الضوء بفضل لمعانه ولمعان المعدن الذي يشف من تحته، وقد يستعمل الميناء بادراً ولكنه يبقى أقل مقاومة، وقد استعمل بشكل أوسع،



عقد بمتدلِّية على شكل عصفور بتقنية (- كسر سفت - FILIGREE) مرصعان بلآلىء غير مهندمة وبأشكال دائرية منزلة بالميناء ومرصعة بالحجارة الكريمة. مصدره فاس المغرب (١٠ - ١١ هـ / ١٦ - ١٧م). نقلاً عن: مرجع الصورة رقم ١.

وبالروعة نفسها في صناعة الخزف، ولكن هناك نوع من الميناء الأسود لا يستعمل إلا على المعادن ويتكون من مسحوق الرصاص والنحاس والبورق والكبريت وملح النشادر تُمزج وتسخن وتسكب في الأماكن المعدّة لها، وبعد أن يبرد هذا المزيج يُصقل لإعطائه اللمعان المناسب، وهناك أنواع أخرى من الأصماغ تؤخذ من أشجار معينة وتُمزج باللبن الطازج واللبن المخثر وتصنع منها عجائن لتزين الأوعية. وهو ما يعرف بـ NIELLO.

التمويه أو الطلي:

هو تغطية الفضة بالذهب، أو تغطية النحاس أو معادن أخرى بالذهب أو الفضة أو القصدير، وكانت أدوات الطعام المصنوعة من نحاس تطلى بالقصدير كي لا يتفاعل النحاس مع الحوامض، وهذه العملية تسمى بالتبييض، ومهنة المبيض كانت كثيرة الرواج وقد انقرضت تقريباً، وتمارس حالياً على نطاق ضيق في المحترفات التي تصنع التحف المعدنية للزينة، وكانت بعض الأدوات النحاسية التي لا تستعمل في الطعام تطلى أحياناً بالقصدير تشبهاً بالفضة، غير أن التنويه لا يقف عند هذا الحد، وربما هو رائج الآن، أكثر مما كان عليه في العصور الذهبية، وخصوصاً في مجال الحلي الرخيصة المصنعة من النحاس، أو من معادن أبخس ثمناً.

التخريم:

استعمل التخريم في الأدوات المعدنية، ثقباً، ونشراً، وصباً، تظهر الزخارف بشكل أوضح، أو كي تسمح للنور بالخروج من بعض السمعدانات المغلفة، أو كي تسمح بانتشار البخور من المباخر، عبر أغطيتها البديعة، وقد تم ذلك في الحديد والنحاس، على حد سواء ولكن أروع أعمال التخريم، تبقى تلك التي تنفذ على المصاغ، من أساور وخواتم ومشابك وتحويطات.

وسأدخل في إطار التخريم تلك الطريقة الدقيقة المدهشة، التي يسميها الصاغة بـ[كسر شفت]، والشفت هو ملقط الصائغ الدقيق، وهذه الطريقة تقضي أن يُجدل سلكان دقيقان ليصبحا واحداً، يتم تمريره مضغوطاً بين دولابين من الفولاذ، فيصبح مسطحاً مسنن الجانبين، ويقص بعد أن يلف من طرفه بواسطة الملقط (الشفق)، إلى أشكال صغيرة حلزونية متنوعة تلتف على نفسها، ثم تنزّل هذه العناصر الصغيرة بشكل مرصوص، ضمن أطر القطعة بشكل لا يسمح [للحلزونيات] الصغيرة بالوقوع ثم يجري تلحيمها بدقة، وقد برع الصابئة في العراق، بالأعمال الفضية الدقيقة، الخفيفة الوزن المنفذة بهذه الطريقة، وبها برغ الصاغة في الفنون الإسلامية فصنعوا الأساور، والحلق، والمتدليات، والعقود، والخلاخل، والصحون، والكؤوس، والصواني، ولم تقتصر ممارسة عذه التقنية على الذهب والفضة، ولكن استعمل النحاس وطلي بالفضة أو الذهب. (صورة-٥-).

الترصيع:

هو إدخال الأحجار الكريمة في الزخارف المعدنية، في أقفاص صغيرة بجوانب مرتفعة ثم يضغط عليها بقلم الحفر بشكلٍ دائري فيعلق الحجر في الداخل، أو أن يزود القفص بأسنان تغلق على الحجر بعد تركيبه، ولن أتناول صناعة الحجارة وصقلها وأنواعها فهي عالم واسع يخرج عن إطار بحثنا.

استعملت المعادن في مجالات كثيرة أهمها:

الحقول

الحقول التي جالت فيها التحف المعدنية متعددة جداً طالت الحياة اليومية للمسلمين من ولادتهم حتى الممات، ومن ضباحهم حتى المساء، وأهمها:

أدوات الكتابة:

قبل الكلام على أدوات الكتابة لا بد من الإشارة إلى أن أول آية كريمة أُنزلت كانت إقرأ، وأنه سبحانه وتعالى أقسم بالقلم، عاتان الإشراقتان وما تفرع عنهما من إشعاع، وهداية، دفعت المسلمين إلى تقديس الورق، والحبر، والقصب، وإلى ربط أدوات الكتابة وموادها بالعبادة، وكأن تلك المواد والأدوات لم تصنع إلا لكتابة كلام الله عزو جل: هو الجوهر ودون ذلك عرض يدور في فلكه، كما أن بعض المسلمين يعتقدون أن كل كتابة هي مقدسة، حتى ولو لم تكن دينية، وإن اسم الله، عز وجل، غير موجود في النص،

بالفعل، فهو يتضمنه بالقوة، ومن هنا جاءت العادة التي تقضي برفع الأوراق المطبوعة، أو المكتوبة عن الأرض، وتقبيلها ورفعها إلى الجبين ووضعها في مكان عالٍ أو حرقها بالنار، فلا عجب إذن أن تستعمل أثمن المعادن والجواهر وأمهر المواهب في صناعة أدوات الكتابة وتحضير موادها. وقد وصلتنا نماذج مدهشة، صُنعت للخلفاء والأمراء الذين كانوا يبالغون باحترام الخطاطين، ويفاخرون بإتقانهم، هم أنفسهم، للخط الجميل وكتابة المصحف الشريف بأيديهم، وروائع المقالم وسائر الأدوات الكتابية تملأ متاحف العالم، وصورها الجميلة تزين كتب تاريخ الفن الإسلامي. (الصور ٦ـ١٠).

وفي إطار الإبداع ذاته أذكر قلم حبر صنع من ذهب، ففي القرن ٤هـ/ ١٠م تمنى الخليفة الشاعر المثقف المعز لدين الله الفاطمي في مصر (٣١٩ـ٣٦٥هـ/ ٩٣١ـ٩٧٥م)، وجود قلم لا تغط ريشته في دواة، ويكون مداده في داخله، يكتب به، ويتوقف عن الكتابة، متى شاء، ويبقى القلم جافاً، ويجعله الكاتب في كمه، فلا يرشح شيء من مداده، وهكذا نخترع أداة كتابة لم يسبقنا إليها أحد، تمنيات السلطان أوامر، ولم تمض بضعة أيام إلا أن جاءه ذلك الصانع الذي وصف له الخليفة ما يريد، ومعه قلم من ذهب يوفي بالغرض.

أدوات الإضاءة:

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَوةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾.

أهم المصابيح والثريات والمسارج والشمعدانات وجدت في المساجد، و وكان الخلفاء والسلاطين والأغنياء، تقرباً من الله عز وجل، يتبارون بتزويد بيوته بأدوات الإضاءة، وكان من المألوف وضع شمعدان عن يمين (المحراب) وآخر عن يساره، وكانت مقتنيات القصور، نماذج عن تلك التحف النادرة الثمينة، إن اهتمام المسلمين بأدوات الإضاء يتجاوز دورها الوظيفي، لتصبح عملية ترمز إلى انتصار النور على الظلام، والخير على الشر، وإشعال الشموع لم يقصد به فقط تبديد العتمة، بل كان يتم ذلك أحياناً في وضح النهار وفي طقوس احتفالية، فها هو السلطان الأشرف (٦٦٦ـ٦٩٣هـ/ ١٢٦٨ت ١٢٩٤م) يغادر دمشق عائداً إلى مصر، بعدما طُلب من جميع السكان، أن يخرج كل واحد منهم وبيده شمعة موقودة، عند ركوب السلطان، فخرجوا بأجمعهم ورتُبوا من باب النصر إلى مسجد القدم، فعندما ركب السلطان أشعلت تلك الشموع دفعة واحدة، فسار بينها حتى نزل مخيمه، وعندما وصل إلى القاهرة أُوقِدَ من الشموع ما يجل وصفه، ويبدو أنه أعجب بالمشعدانات الدمشقية، فطلب من وزيره الصاحب شمس الدين محمد بن السعلوس، أن يكتب إلى دمشق بعمل مئة شمعدان نحاس مكفت بألقاب السلطان، ومئة شمعدان آخر منها خمسون من ذهب وخمسون من فضة.

وفي عام ٣٨٧هـ/ ٩٩٧م عُمل في جامع عمرو بن العاص تنور (ثريا) يوقد كل ليلة جمعة، وفي عام ٤٠٣هـ/ ١٢٠٣، أُنزل إليه من قصر الحاكم بأمر الله، تنور كبير من فضة فيه مئة ألف درهم فضة، وكان كبير الحجم لا يدخل من الباب، فتم توسيعه حتى أدخل منه، وكان يوجد في الجامع الأزهر تنوران وعشرون قنديلاً من الفضة.

الحلي:

الكلام على الحلي بحاجة إلى كتاب، واختصاره بعنوان صغير في بحث صغير، يضعني، معاذ الله، في مرتبة الظالمين، ويضعكم أنتم والجواهر والذهب والصبايا، من الأكاليل حتى الخلاخيل، يا لسعدكم، في موقع المظلومين، لذلك أرجو أن تعذروني إن اخترت زاوية ضيقه جداً، للإطلالة على ذلك الكنز السحيق.

عندما لبس الإنسان الأول، عقوداً من الصدف، وأنياب الوحوش، لم يكن يتزين، وكان هدفه الوحيد اتقاء الشر، واستمرت الحلي تحمل المدلول نفسه عبر كل العصور والبلاد، فقد كان الوليد بن يزيد بن عبد الملك (٨٨ـ١٢٦هـ/ ٧٠٧ـ٧٤٤م) يقتني عقوداً نفسية بعدد أيام السنة.

وقد ربط المنجمون بين الحجارة والمعادن والأبراج والنجوم والأشهر والأيام، و[حجر البخت] (BIRTH - STONE) ليس سوى إشارة واضحة إلى ذلك، ولبس (شارلمان)

(CHARLEMAGNE) (٧٤٢ ـ ٨١٤م) ومن بعده الإمبراطورتان [جوزفين] (JOSEPHINE) (١٧٦٣ ـ ١٨١٤) و[اوجيني] (EUGENIE) (١٨٢٦ ـ ١٩٢٠) عقداً تتدلى منه تميمه ذهبية، مرصعة بالجواهر تضم شعرات من السيدة العذراء، عليها السلام، وقطعة من خشب الصليب، وصيغت تمائم من أقدام الأرانب وريش الطيور، وأخذ بعضها شكل السباع والطير والسمك، ولكن أليس من المخيف أن تلتف الثعابين والأفاعي، على زنود الصبايا والرقاب؟ أليس من المقرف أن تزحف الصراصير والحربايات والعقارب والرتيلاءات وحتى التماسح حلى نحورهن، وتتغلغل في شعورهن؟ ولماذا هذا الخوف، وذلك الاشمئزاز، ينقلبان إلى إعجاب إذا ما تحولت الحشرات والزواحف إلى ذهب مرصع بالجواهر؟

إرثٌ وثني، وخرافات لا يقبلها دين ولا عقل سليم، أنا أفهم، بل أقدر اهتمام صاغة الفراعنة بتلك الكائنات الغريبة، فقد كانت آلهتهم، وعندما كانوا يصوغونها أو يتحلون بها كانوا يمارسون عملاً عبادياً، أما نحن فما علاقتنا بالأمر؟ وما هو سر توارثها بين أصحاب المهن من ذلك التاريخ حتى الآن؟ ما هي مسؤوليتهم؟ ولماذا يتقبلها؟

تحف بلا مضمون، وأشكال مُنفرّة، لن يعطيها شكلها مهما بلغ من الإتقان، لا نُبلاً ولا أصالة، جهد ضائع، وإن كان لا بد من بذله، فليأخذ منحى أرقى، وهكذا كان، ومن دون التضحية بالثعبان، تطوقت النساء المسلمات، والرجال أحياناً وحتى الأطفال بآية الكرسي و[بتحويطات] وأحراز وأحجبة ومصاحف صغيرة، ومعها بالطبع، الخرزة الزرقاء!

هو تقرير لواقع، وملاحظة لما جرى ويجري. من دون إبداء رأي أو إصدار حكم.

المنحوتات المعدنية:

إلى جانب وظيفتها، أخذت التحف المعدنية الإسلامية، بأجزاء منها، أو كلها، شكل المنحوتات مهما كان معدنها، فالأباريق، والمباخر، والأسرجة، والأساور، كانت على صور طيور، أو حيوانات خرافية، أو غير ذلك من التجسيم وعددها كثير يملأ المتاحف، حتى تلك التي لا تأخذ هيئة تشخيصية، تصنف في عداد النحت التجريدي، وسأكتفي بذكر [مجمّع] منحوتات أقامة أمير المؤمنين عبد الرحمن الناصر لدين الله (٢٧٧ ـ ٣٥٠هـ/ ٨٩٠ ـ ٩٦١م) في قصره في الزهراء، فقد جلب إليها بركة منقوشة في دمشق ومذهبة، فيها نقوش، وتماثيل على صور للإنسان لا تقدر بثمن، ونصب منحوتات من الذهب الأحمر، مرصعة بالدر النفيس الغالي، مما عمل بدار الصناعة بقرطبة، تمثل أسداً وغزالاً وتمساحاً يقابلها ثعبان، وعقاب، وفيل، وعلى الجانبين ركزت حمامة، وشاهين، وطاووس، ودجاجة وديك وحدأة ونسر، وكلها يخرج الماء من أفواهها.

أدوات الجهاد:

لا شك أن أشهر السيوف هو [ذو الفقار]، سيف النبي ﷺ غنمه في موقعة بدر، وقد كان في نفس النبي مكانة ممتازة، دون باقي سيوفه الكثيرة، التي عدت كتب السيرة النبوية أسماءها، فكان لا يفارقه في حرب من حروبه، وقد انتقل هذا السيف إلى الإمام علي كرم الله وجهه، وفي جناح الأمانات المقدسة في متحف [طوب قبو] في استانبول ٢١ سيفاً، اثنان منها للنبي ﷺ جهزّت لهما علبة من الفضة، وأمر السلطان أحمد الأول (٩٩٨ ـ ١٠٢٦هـ/ ١٥٩٠ ـ ١٦١٧م) بصنع غمديهما، وقبضتيهما من الذهب الخالص المرصع بالأحجار الكريمة، وهناك سيوف تنسب إلى الخلفاء الأربعة رضي الله عنهم، وقد رممت كل تلك السيوف الأثرية، وصنعت لها الأغماد، والمقابض من الذهب، والفضة المزخرفة، والمطعمة، والمنزلة، والمكفتة، على عهد سلاطين بني عثمان، وتضم المتاحف العثمانية مجموعة غنية جداً من السيوف الإسلامية وقد أصدر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة في استانبول كتاباً قيماً جداً بعنوان [السيوف الإسلامية وصنّاعتها] يتناول دراسة (١١٤) سيفاً من متحف [طوب قبو] ومن المتحف العسكري في استانبول، يعود تاريخها للقرون العشرة الأوائل للهجرة (حتى القرن السادس عشر للميلاد)، كما يضم متحف [طوب قبو] سيفاً مرصعاً بأكبر زمردة في العالم.

لم تقتصر صناعة الأسلحة على صناعة السيوف وحدها، وتعاملُ العرب مع السلاح قديم، فقد اشتهرت في الجاهلية



مقلمة من البرونز من صنع شاذي النقاش ٦-٧ هـ / ١٢١٠م: نقلاً عن:
ARS ISLAMICA VOL. III.

سيوف مشارف الشام، وسميت السيوف المشرفية، ونسبت إلى دياف، وبصرى وكلتاها في حوران، واستمرت شهرة هذه السيوف مع الإسلام، لصفاء مائها، واخضرار لونها، وإرهاف حدها ولطف فرندها، وكانت تكتب عليها آيات وأشعار بماء الذهب، ولم تكن خناجرها ورماحهم أقل إتقاناً وتعرَّف عليها الصليبيون في العصر الوسيط، وتفاخروا بتقليدها أو اقتنائها، لقد كانت صناعة السيوف والخناجر، والمدى ثم الأسلحة النارية، فيما بعد، وتنزيل الذهب في معدنها من أهم الصناعات الدمشقية، ويحسب أربابها من أهل اليسار، وقد نقل الفاتحون من العرب إلى الأندلس، صناعة صقل السيوف، وهي الصناعة التي نُسبت إلى [دمشق] حتى اليوم وعملية تكفيت أية تحفة من الفولاذ صارت بالفرنسية: DAMASQUINER وبالإنكليزية TODAMASC وبالألمانية DAMASZIEREN.

وقد أتحفنا [العصر التيموري] (٧هـ/ ١٣م) بخوذات، وسيوف، وخناجر مدمشق، على درجة عالية الإتقان، بفضل أولئك الفنانين المصادرين من بلاد الشام، ودخلت الخوذة المغولية إلى عدة المحاربين المسلمين، بأشكال متعددة، وزخارف لا تختلف عن المألوف في النحاس، وصنعوا السيوف والخناجر العريضة والمستقيمة بمقابض، تعد منحوتات راقية مرصعة، ومكفتة بالذهب والفضة، وأبدعوا بصنع الفؤوس والتروس.

وفي عهد الصفويين (من القرن ٩ ـ ١٢هـ/ ١٥ ـ ١٨م) عرفت [إيران] أهم عصورها الذهبية في كل مجالات الإبداع، وتميزت بصناعة السيوف المقوسة، التي حلّت محل السيوف المستقيمة التيمورية، وتميزت أنصال خناجرهم، وفؤوسهم، وخوذهم، وتروسهم، وجاءت زخارفها كتابةً، وحفراً، وتكفيتاً بالذهب، والفضة وتطعيماً، أثمن الجواهر على أرقى درجات الذوق والثورة والإبداع.

أما الخناجر والمدى الأندلسية، فكانت مقابضها تنتهي برمانات شبيهة بالعمائم، ومن السيوف الإسلامية المخزية بشهرتها سيف أبي عبد الله (المتوفى ٩٤٠هـ/ ١٥٣٣م) (BOABDIL) آخر سلاطين الأندلس، ويتجلى في مقبضة جمال الزخرفة الإسلامية، وهو محفوظ بالمتحف الحربي في مدريد.

وسيوف المغرب تميزت بمقابضها المصنوعة من قرن الكركدن، والسيوف الجزائرية، كانت مستقيمة الأنصال أغمادها خشبية منقوشة.

وإن أبدع العثمانيون بصناعة السيوف والخناجر، فلا شك أنهم حلّقوا في إتقان صناعة الدبابيس التي شاع استعمالها معهم، ويتكون الدبوس من عصا قصيرة، تنتهي بكتلة شائكة وكله من المعدن، كما اهتموا بزخرفة الخوذات، وتكفيتها بالذهب والفضة، وكانت تُلبس فوق العمامة، كما تفننوا بصنع الشكات أو الدروع أو الزرد، لا للمحاربين فقط، بل للخيول أيضاً، وكانت من صفائح حديدية مكفتة بالزخارف والآيات والأدعية، ويتشكل الدرع من أربعة قطع واحدة للصدر وثانية للظهر واثنتان للجوانب، أما الزرد، فكما يدل اسمه، هو قميص من حلقات حديدية متراصة، وأهم قطع دروع الأحصنة هي التي تحمي الرأس، وكثيراً ما أتت آيةً في الصناعة والزخرفة والتزيين.

وتخصصت اليمن بأغماد الخناجر الفضية الثمنية، والتي تميزت بمقابضها الرفيعة والقصيرة، وأصبحت مثالاً في صناعة مقابض السيوف، في سيلان والهند وجزر المحيط الهندي.

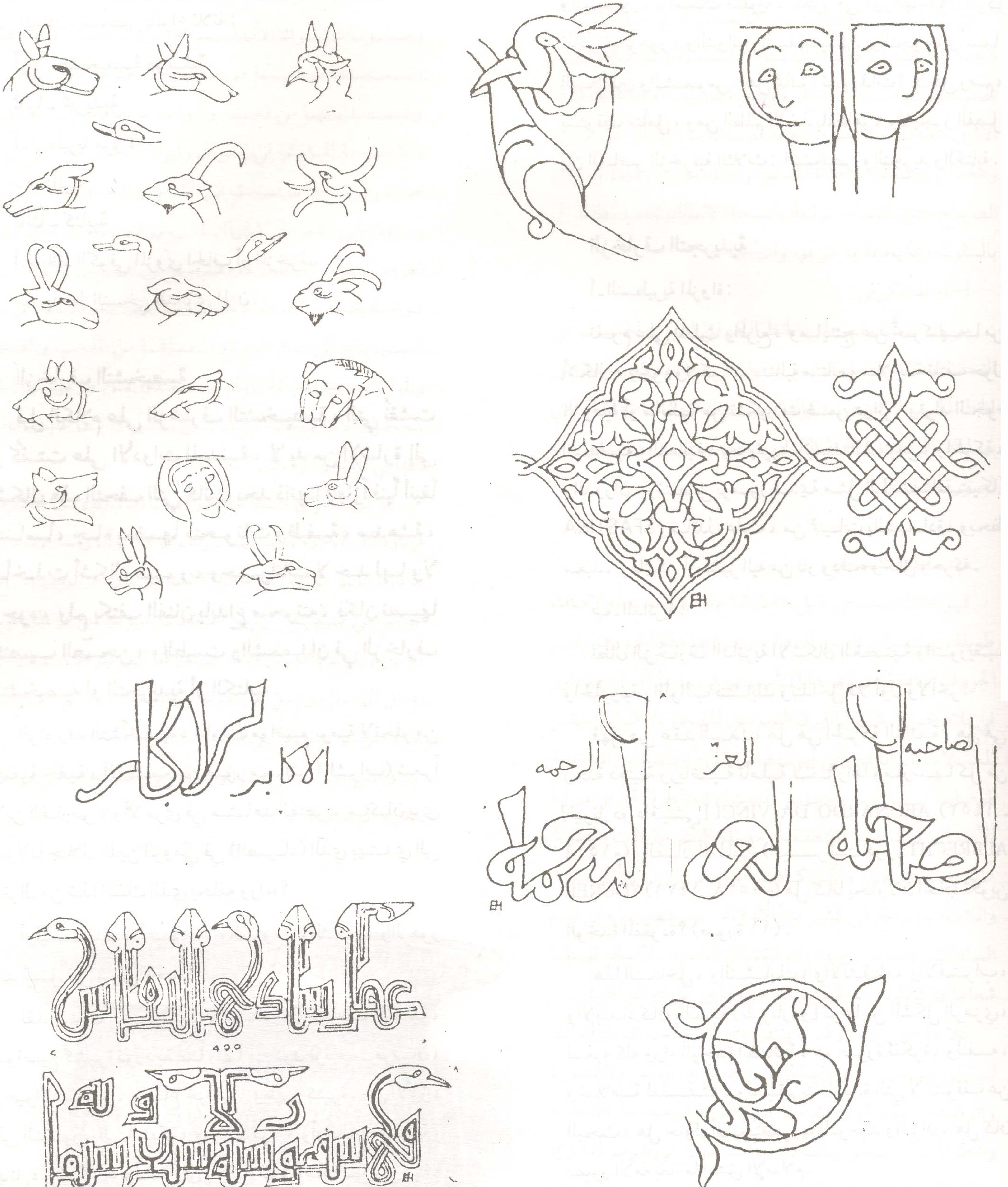
معجم الفنانين المسلمين

ذلك المعجم الذي لم يُجمع بعد، يضم مئات من الأسماء في كل مجالات الإبداع، وللصناعات المعدنية فيه نصيب، والذي سيستوقفنا، أنه سيكون كتاب عبر أكثر منه فهرس للأعلام، أفلا نتعظ عندما نعلم، مثلاً، أن الشيخ علم الدين قيصر أبي القاسم بن عبد الغني بن مسافر (٥٧٤ ـ ٦٤٩هـ/ ٩ ـ ١١٨٧ ـ ١٢٥١م) قد ولد في مصر، ودرس في العراق، وعمل ومات في الشام؟

الزخارف

زخارف التحف المعدنية التي استعملها الفنان المسلم، لم تبتعد عن مدار الفنون الإسلامية الأخرى، وقد طاولت كل التحف المعدنية، التي أشرنا إليها، وتشكل حقلاً واسعاً لكثير من المواضيع، يعالج بعضها باحثون آخرون من هذه الندوة المتكاملة.

لذلك سأعرض باختصار بعض الزخارف التي هيمنت



تفاصيل بعض رسوم المقلمة السابقة.

على المعادن وتتلخص بأنواع ثلاثة :

أولاً ـ تشخيصية مؤسلبة

ثانياً ـ تجريدية

آ ـ تسطيرية مزوّاة

ب ـ دائرية

ثالثاً ـ كتابية

آ ـ بالخط الكوفي المزوّى الجاف أو المزخرف

ب ـ بالخط النسخي الدائري المرن.

الزخارف التشخيصية

قبل الكلام على الزخارف التشخيصية، التي نُقشت أو كُفتت على الأدوات المعدنية، لا بد من الإشارة إلى أشكال هذه التحف التي كانت بحد ذاتها انجازاً فنياً أنيقاً متناسباً، جاء بعضها منحونات وظيفية، مدهشة، فأخذت أشكال طيور، وحيوانات لا حد لها ولا وجود، ولم يكتف الفنان بابداع منحوتته، فكان نصيبها كنصيب الصحن، والطست والشمعدان في الزخارف التشخيصية أو التجريدية أو الكتابية.

الزخارف التشخيصية، تناولت مواضيع يومية لاتخلو من خلفية خفية، ألا نسمع من صور مجالس (الشراب) شعراً لابن الفارض، وألا نرى في مشاهد القنص، ماكان يرى مولانا جلال الدين الرومي في (الصياد) الذي يهتدي الى الغزال من شذا المسك الذي يخلفه وراءه؟

أوليست تلك الأغصان، والفروع، والثمار، والزهور تمتد لتصل الى شجرة الحياة؟

لقد ضمت الصور التشخيصية، على التحف المعدنية، مواضيع كثيرة نورد بعضاً منها من دون ترتيب: فرسان، وحيوانات تعدو، وسباع خرافية، وطيور كثيرة: من الأوز، الى النسور، الى الديكة، وأرانب برّية، وأرانب مجنحة، ايائل، وغزلان، وأبناء آوى، وكلاب، ومجالس ملوكية، ومجالس شرب، وطرب، ورقص، لم تكن هذه المشاهد منفصلة عن رموز واضحة كالأبراج السماوية، والكواكب السيارة، والتنانين، والأقواس والسيوف، والرماح، والشياطين، وأسماك متلوية، تتكرر في دورانها حول المركز تذكرنا بالزهور، والدوائر والسفاستيكا، والنجوم، وأسماء السلاطين والشموس. هل تمائم وتعويذات؟ إن كل رسم، يستوقف متأمل، ومن الظلم الأخذ بالمظاهر، ولايجوز الفصل بين العناصر الزخرفية الثلاث: التشخيص والتجريد والكتابة.

الزخارف التجريدية

أ ـ التسطيرية المزواة :

تقوم على المثلث والمربع، ومايتنتج عن تحركهما من أشكال، ونجوم وتركيبات متتالية متتابعة متلاحقة تلتف حول الأوعية أو مايظهر من تشكيلات ضمن دوائر، وتولّد النجوم السداسية والثمانية، وما يليها وتبعث الشموس، والحركة، والدوران، وتتصل برموز قديمة مثل الـ [سفاستيكا] SFASTIKA وماتدل عليه، من تمنيات بالسعادة، وبحظ سعيد، ومايمكن أن تشير اليه من نار ودفء وخلق وحركة.

ب ـ الدائرية :

تطال الزخارف الدائرية الأشكال الغصنية والتوريقية والحلزونية واللوالب فتتشابك وتتداخل فلا أول ولاآخر.

فهل هي عقد السعد، هل هي الحركة الدائمة، هل هي رحلة ذهنية ورياضية تأملية كما رآها ومارسها كل من [ليوناردو دافينشي] AEONARDO DA VINCI (١٤٥٢ ـ ١٥١٩م) والفنان الألماني (البرشت دور] ALBRECHT DURER؟ (١٤٧١ ـ ١٥٢٨م) هل كانا يحاولان اعادة تكوين الوحدة المفقودة؟ (صورة ١١).

هذا التداخل، والتشابك، والالتقاء، والاقتراب، والابتعاد كان بالنسبة [لليوناردو] نوعاً من الشكل الرمزي، لسعيه كله وراء الوحدة الضائعة، هو صورة لفكرة، ولنفسه، وخلاصة لفلسفته، ولعبقريته الفذة التي لا تتوقف عن البحث، هل حاول أن يختصر بها التوحيد والميزان، هل كان يصور الأمة بعد ما اعتنق الإسلام.

أم إنه صورها قبل الهداية، مقلداً ما وصل إليه من الفنون الإسلامية؟ وأثناء ممارسته هذه الرياضة تطهرت روحه وقُذفت النور في قلبه.

٣ - كتابة

تتناول النصوص الكتابية اسم الشخص الذي صنع العمل، لأجله، وألقابه، وصفاته الدينية، والقيادية والدعاء له، وقد تضم اسم الفنان، والتاريخ، وبعض التعاويذ، والأدعية لحفظ الاثنين، ودفع الشر عنهما، وقد تضم آيات من القرآن الكريم، وهكذا نرى كيف أن حياة المسلم من ولادته حتى الوفاة، ومن الصباح حتى المساء، ترتبط بالسماء لا بالفرائض، فقط بل بالسلوك وبما يحيط به من أوعية وأدوات.

أ- الخط الكوفي

من النادر أن نقع على الخط الكوفي المزوّى الجاف في التحف المعدنية، على عكس ما نراه في العمارة، ويغلب على الخط الكوفي، التزهير، والتوريق، وهناك كتابات قليلة زين بها الفنان أطراف الخط الكوفي برؤوس طيور وحيوانات (صورة رقم ٩).

ب ـ الخط النسخي

تميز الخط النسخي قبل ٨هـ/ ١٢م. بالألفات، ولامات طويلة، منتهية برؤوس آدمية، وعرفت هذه الحروف باسم الحروف الناطقة، وظهر هذا الأسلوب في وسط آسيا، وتتطور في بلاد خراسان في القرن السادس للهجرة/ الثاني عشر للميلاد، ثم انتقل إلى إيران فالموصل، وبانتشار المدرسة الوصلية في سورية، ومصر عمت هذه الطريقة، بزخرفة الأعمال المعدنية كل المنطقة، ومع المماليك حافظت الخطوط على استطالتها، ولكن كادت الرؤوس تزول من الألفات واللامات، ونقع في كثير من الأوقات في عهدهم على اسم السلطان مكتوباً، وسط دائرة تشكل ألفاته ولاماته فيها شعاعاتها كالشمس، تتناغم مع نجوم تدور في دوائر أخرى.

كلامنا على الزخارف لا ينتهي، ولكن يجب أن ندرك أنها لم تكن عبثية، وعلينا إيجاد صلة بين النص والصورة والوظيفة، فما نقرأ ونشاهد على طاسة الرعبة من أشكال، وخطوط ليس ببهلوانيات فنية، قد يقال هي شعوذة، ربما ولكن لا يمكن إغفال ظاهرة انتشرت على صعيد أمة، لم تستطع بالرغم من إيمانها العميق أن تتخلص من كل الغيبيات، ومن خوف المجهول، وكاسة الحمام لم نسميها بـ [جن طاس] إلا لنكتفي أذى الأشرار منهم.

الخاتمة

أنفٌ ذهبيٌ لعرفجة، وكلاّبٌ مكفتٌ للحام من دمشق، ومنحوتات البرك الأندلسية، وثريات عظام من فضة، وشمعدانات ذهبية في مساجد القاهرة وقصورها، وشمعداناتها من ذهب، وأبواب مرصعة في المقامات والأضرحة المباركة في العراق وإيران، ودور للذهب في كل حاضرة وساعات صنعت في الشام، والعراق، والأندلس، يديرها الجن (كما ظن شارلمان)، وسيوف مشرقية تلمع كبارق ثغرها المبتسم، وأمانات مقدسية في استانبول، وخزآنات فواحة بالعطر، تشكلت أقراطاً متدلية متراقصة في آذان الصبايا، كلُ تلك الروائع المصاغة من الذهب والفضة والياقوت، محفوظة كانت أم مضيعة، تتجاوز قيمتها المادية كمجرد تحف معدنية، إنها بحق تذكير لما كان عليه الخطاب الثقافي للفنون الإسلامية.

إنه لمن المعزّي حقاً أن نعرف أن الملك [أوفا] سك على ديناره [لا إله إلا الله محمد رسول الله) وأن وشاح تنصيب أباطرة المانيا طرزته (٥٢٨هـ/ ١١٢٣م) بخيوط الذهب، أنامل عربية في صقلية، ويزين حاشيته شريط من الخط الكوفي الأنيق، إنه لمن المعزي حقاً أن نعرف أن [ليوناردو دافينشي] اعتنق الإسلام وعمل في خدمة بايزيد، . . . وأن كأس تعميد ملوك فرنسا صنع هنا في دمشق. (صورة -١٢-).

ولكن هل سنكتفي بالوقوف في الصف منتظرين دورنا لتعزية آل الفقد؟

* * *



طست معمدانية سانت لويس محفوظ في متحف اللوفر.

التصاميم الزخرفية في العمائر الإسلامية الليبية

صلاح أحمد البهنسي

استاذ العمارة والفنون الاسلامية في قسم الآثار بكلية الآداب في جامعة المينا في مصر، وله العديد من الدراسات في مختلف مجالات العمارة والفنون والحضارة الاسلامية.

مقدمة:

من أهم السمات التي تميز العمائر الاسلامية الليبية التي تراجع إلى ماقبل العصر العثماني الأول (٨٥٩ ـ ١١٢٣هـ/ ١٥٥١ ـ ١٧١١م) إفتقادها إلى الثراء الزخرفي ومع مجيىء العثمانيين إختلف الأمر إلى حد كبير حيث أخذ الاهتمام بالجانب الزخرفي يزداد شيئاً فشيئاً حتى بلغ الثراء الزخرفي مداه في العصر القرمانلي (١١٢٣ ـ ١٢٥٠هـ/ ١٧١١ ـ ١٨٣٥م).

وقد يعزى السبب في قلة الزخارف وبساطتها الى الاهتمام بالناحية الوظيفية، أكثر من الإهتمام بالنواحي الجمالية، ولكن الرأي الأصوب أن ذلك يرجع الى ندرة الفنانين، في البلاد كما ذكر [بيتر ورمانيللي] عند حديثه عن المنازل العربية في طرابلس (١)، ولعل ذلك يبدو واضحاً إذا تأملنا العمائر الدينية، إذ تجد أن هذه العمائر كانت تتميز بالثراء الزخرفي في الفترات، التي تشهد فيها البلاد هجرات أعداد من الأندلسيين إلى ليبيا نتيجة لبعض الظروف السياسية، مثل هجرة (مسلمى الأندلس) عندما طردهم الملك فيليب الثاني ملك اسبانيا سنة (١٠١٨هـ/ ١٦٠٩م)، وكذلك في الفترات التي كانت علاقات ليبيا مع جيرانها في تونس، وبلاد المغرب العربي طيبة، فنجد أن العمائر التي أوردت المصادر التاريخية أنه قد استعين بصناع من (تونس) لانجازها مثل جامع (شائب، العين) و (جامع أحمد باشا) وجامع (قورجى) تتميز بثراء زخرفي واضح، ويؤكد ذلك أيضاً أن قلة الزخارف لا ترجع الى أسباب دينية، تتمثل في الابتعاد عن الزخرفة، إذا أننا نجد في المساجد المشيدة في المدن القريبة من المواقع الأثرية اليونانية والرومانية، يستعان بأجزاء من حشوات رخامية أو حجرية مزخرفة لزخرفة بعض المساجد.

فالزخارف التي تحيط بمدخل بيت الصلاة، في مسجد (الشيخ علي الفرجاني) في قرية سوق الخميس، قرب مدينة الخمس (شرق طرابلس)، تشتمل على زخارف رومانية مجلوبة من مدينة لبدة الآثرية، كما نجد زخارف مماثلة مكونة من أوراق الأكنتس، وزخرفة البيضة، واللسان، وأكاليل الغار منفذة على مثمن منطقة إنتقال لقبة في مسجد (الشيخ أحمد بن محمد بن جحا) في مدينة الخمس، (٢) بل اننا نجد في جامع درنة (شرق بنغازي)، الذي أسسه (محمد القرمانلي) سنة ١٠٨١هـ/ ١٦٦٣م، تاج عمود عليه زخرفة منحوتة نحتاً بارزاً يمثل رأساً أدمياً، (٣) أى ان مبدأ الزخرفة لم يكن مرفوضاً، وإنما عدم توفر المهارات الفنية القادرة على انجاز التصميمات الزخرفية، التي تتسم بالثراء كان السبب الأساسي.

ومن خلال ماوصلنا من عمائر [العصر العثماني الآول] والعصر [القرمانلي] يتضح أن الميل الى الزخرفة إزداد بشكل ملحوظ، وان مواد الزخرفة قد تنوعت تنوعاً كبيراً، فلقد ذكرت الكاتبة [ليدي ورثلي] Lady Worthley التي زارت (طرابلس) في فترة حكم علي باشا القرمانلى (١١٦٨ ـ ١٢٠٨هـ/ ١٧٥٤م)، أن منازل منطقة المنشية بطرابلس، مزينة بالقا شانى الفاخر، (٤) كما ذكرت (توللى) Tolley التي زارت طربلس سنة (١٧٨٣ ـ ١٧٩٣م)، ان منازل طرابلس، لا يوجد بها زجاج في النوافذ، ولكنها مغطاة بحصير من الخشب مقطوعة قطعاً عجيباً مدهشاً، (٥) بالاضافة الى الزخارف المنفذة على الجص والحجر والرخام، ونستعرض فيما يلي أهم الآساليب الزخرفية المستخدمة في العمائر الليبية:

أولاً: الزخارف الكتابية

استخدم الفنان المسلم الخط العربي، كعنصر زخرفي ولم يقتصر في ذلك على تطويع الحروف العربية، ولكن وضع للخط قواعد روعى فيها أن تؤدي شكلاً جمالياً ممتعاً، فمزج بين الحروف والزخرفة النباتية ثم العناصر الهندسية، وأخيراً استخدم الأشكال الآدمية، كجذوع لبعض الحروف، كما في العصر المملوكي، أو تشكيل الكتابات على هيئة الطير كما في (الطغراء). ولقد تعددت المواضع، التي تنفذ عليها الكتابات في العمائر اللبية، مما ترتب عليه تنوع هذه الكتابات، حسب اختلاف المواضع المخصصة لها، سواء كان ذلك من حيث النص الكتابى أو من حيث طريقة تنفيذ أو الزخارف، ومن آهم المواضع التي سجلت عليها الكتابات:

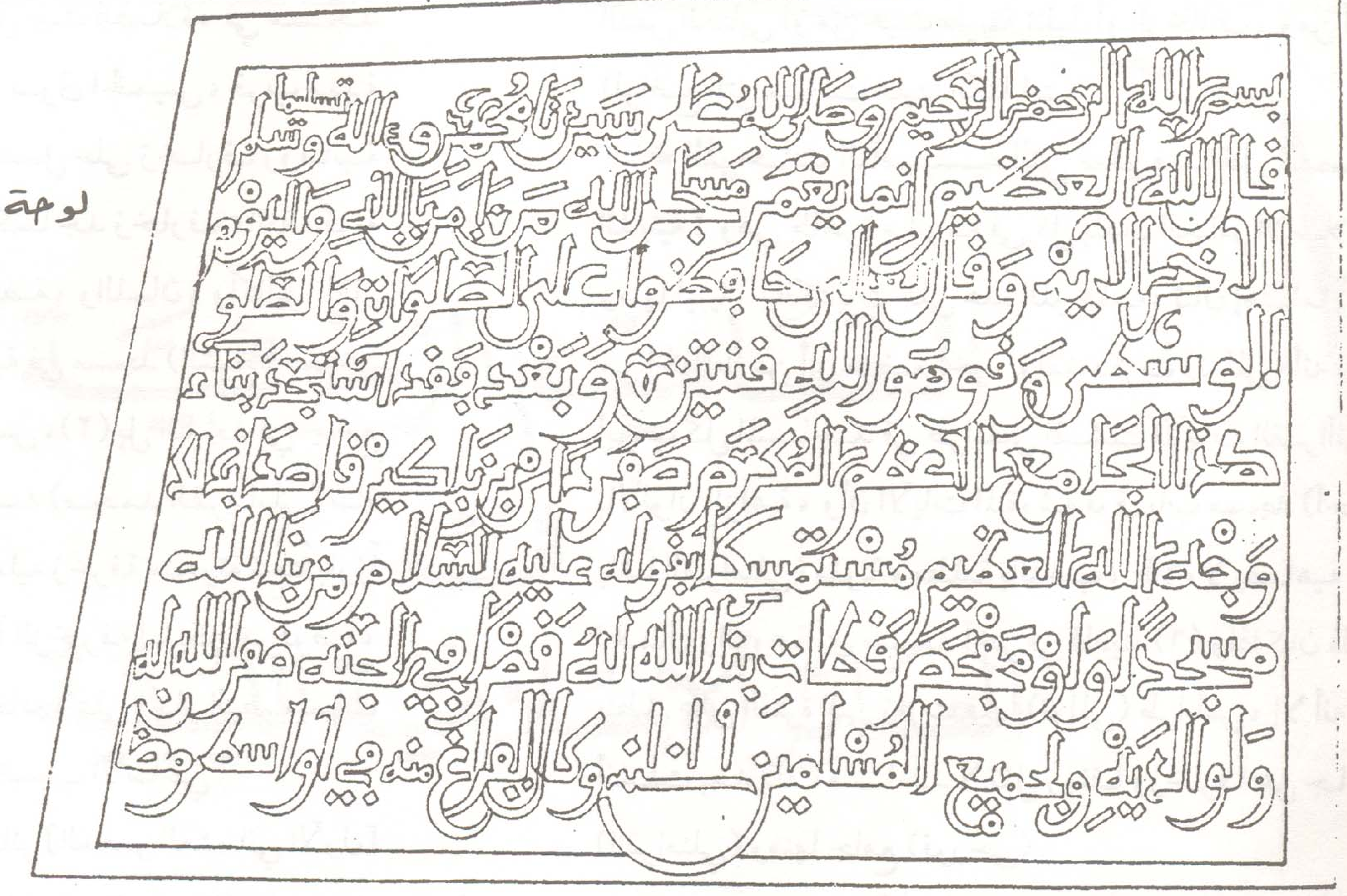
* **اللوحات التأسيسية التي تعلو مداخل العمائر الدينية:** وهي ظاهرة مألوفة في كل بلدان العالم الاسلامي ومنها ليبيا، والكتابات على هذه اللوحات، تنال إهتماماً أكبر من الخطاط عن أي موضع آخر، ولقد ذكرت (توللى) أنه فوق أبواب كل المساجد في طرابلس نقشت الآيات القراآنية بالآلوان الزاهية، وأن الآيات المنقوشة فوق باب مسجد (أحمد باشا القرامنلي) ملونة ومطلية بالذهب، طلاء لا يضاهيه في الجمال والروعة أى مسجد آخر في المدينة (٦) واذا كان ذلك ينطبق على الفترة التي زارت فيها (توللى) طرابلس، إلا أنه قد أنشئت بعد ذلك مساجد لا تقل رونقاً وزخرفاً عن جامع (القرامنلي) ومنها جامع (قورجى).

* **جدران بيت الصلاة:** وتتمثل الكتابات في هذا الموضع على الأيات القرآنية أو الأدعية التي تنفذ على أرضية من زخارف نباتية في شريط ممتد افقياً، أو أن تحدد لها مناطق، ذات أشكال هندسية بيضاوية، أو مستطيلة أو مربعة، أو دائرية، أو كتابية على بلاطات خزفية، نصها «بركة محمد» توزع على الجدران كما في جامع (درغوث) و (مسجد محمود) و(مسجد الدباغ) و (زاوية عطية).

* **بواطن المحاريب:** غالباً ما تشتمل على الآية الكريمة [«حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى وقوموا لله قانتين] كما في محراب [جامع احمد باشا] (شكل ٩) وقد نفذت هذه الكتابات بالحفر في الجص، أو بطريقة القالب حيث تبدو الكتابات بارزة أو بالتلوين.

* **دوائر القباب ومناطق الانتقال للقباب:** نلاحظ أن النص يتم اختياره متناسباً مع المكان المعد له، لذلك فإن دائر القبه يشتمل على آية قرآنية، بينما في مناطق الانتقال، سواء كانت حنايا ركنيه، أو مثلثات كروية، فإنها غالباً ما تشتمل على أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة.

* **بطون العقود:** وقد شاع هذا الاسلوب في مساجد (الدواخل) وبصفة خاصة في مناطق (الخمس) و(مصراته) و (مسلاته) حيث كانت الكتابات تنفذ على بطون العقود بطريقة القالب، وكتابات بسيطة، وليست نصوصاً كاملة، وغالباً ما



لوحة تجديد جامع الناقة

تكون اسم مؤسس المسجد أو الصناع.

* في العصر القرمانلي استخدمت لوحات خزفية، تشتمل على كتابات توضع في مداخل المنازل، تشير الى بهجة المنزل، وبعض الآيات القرآنية، وبخاصة [ادخلوها بسلام آمنين] ومن أمثلتها اللوحة الموجودة في (بيت محسن) بمدينة طرابلس.

المظاهر الزخرفية في الكتابات الليبية:

لقيت معظم الكتابات المنفذة، على العمائر الليبية بإسلوب الخط المغربي، بالإضافة الى استمرار استعمال (الخط الكوفي) في بعض اللوحات في العصر العثماني الأول مثل لوحة تجديد جامع الناقة (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م) «شكل ١»، وقد حرص الفنان على إضفاء لمسات زخرفية على كتاباته، وتتمثل أهم المظاهر الزخرفية في:

* من حيث التحديد الخارجي للوحات التأسيس استخدمت طريقة إحاطتها بإطار حجري أو رخامي، بارز على هيئة جفت، وهذا هو التقليد الشائع في معظم اللوحات، وفي بعض الأحيان أصبح هذا الاطار، أكثر زخرفة بتشكيله على هيئة شريط مجدول ينعقد في أشكال دوائر متتالية (شكل ١٦)، ويتضح ذلك في الاطار المحيط بلوحة تأسيس مدرسة عثمان باشا بطرابلس، ١٠٦٤هـ/ ١٦٥٣م)، ولمزيد من الزخرفة فانه يملأ الدائرة التي في الزوايا الأربع بشكل وريدة متعددة الفصوص.

* إحاطة اللوحات ببلاطات خزفية تشتمل على زخارف هندسية ونباتية، مما يزيد من ابراز اللوحة، ونجد أمثلة لذلك في لوحة جامع درغوت باشا (٩٧٥هـ/ ١٥٦٥م)، وجامع محمد باشا شائب العين (١١١٠هـ/ ١٦٩٩م)، «شكل ٣» وجامع قورجى (١٢٤٩هـ/ ١٨٣٤م).

*** من حيث المعالجة الزخرفية لساحة اللوحة، اتبعت عدة مظاهر منها:**

× تقسيم اللوحة الى مساحات متساوية مستطيلة أو بيضاوية يوزع النص بداخلها، وقد ظهر هذا الاسلوب، في أواخر العصر العثماني الاول في جامع خليل باشا، (١١٢٠هـ/ ١٧٠٨م) ثم استمر في (العصر القرمانلى) والعصر العثماني الثاني (١٢٥١ - ١٣٢٩هـ/ ١٨٣٥ - ١٩١١م).

× عمل فاصل رأسي يفصل بين شطرات الشعر، ويشكل هذا الفاصل بشكل زخرفي، من أشكال هندسية تنتهي بشكل

هلال، ومن أمثلة ذلك لوحة مسجد محمود (١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م) «شكل ٢»، أو بخطين رأسيين متوازيين بملأ الفراغ بينهما زخارف هندسية ونباتية دقيقة، كما في لوحة تأسيس جامع أحمد باشا القرمانلى، (١١٥٠هـ/ ١٧٣٨م).

× رسم شكل يمثل فرع نباتي، أو زهرة في كل زاوية من الزوايا الأربع الداخلية للوحة مما يضفي على اللوحة تماثلاً ويحقق التوازن، ومن أمثلة ذلك لوحة جامع محمود «شكل ٢».

× ملأ فراغ تقعر بعض الحروف مثل (النون) بشكل ورقة نباتية أو زهرة، وعمل النقطة، وكذلك علامة السكون، على شكل دائرة منقوطة، مثال ذلك لوحة تجديد جامع الناقة «شكل ١».

× تنفيذ الفواصل بين الآيات القرآنية على شكل دوائر بداخلها أو خطوط متقاطعة.

× الحرص على تحقيق التماثل بين النهايات السفلى للحروف، بتكرار كتابة حرف تحت الحروف، التي لاتمتد الى أسفل مثل حرف (ص) تحت كلمة (صلى) أو حرف (ج) تحت كلمة «المسجد» (شكل ٢).

× تنفيذ الكتابات على أرضية، من زخارف نباتية دقيقة، مثل كتابات جامع أحمد باشا، أو تنفيذ الكتابة في شرطين متوازيين، يفصل بينهما شريط من زخارف نباتية دقيقة، كما في أعلى محراب جامع الناقة.

ثانياً: الزخارف النباتية والهندسية:

١ ـ أساليب تنفيذ الزخارف النباتية:

تشكل الزخارف النباتية عنصراً مميزاً في فن الزخرفة الاسلامية في ليبيا، إذ لم يقتصر الأمر على تنفيذها بشكل خالص، بل انها تتداخل مع النصوص الكتابية، ومع العناصر الزخرفية الهندسية، وقد استخدمت الزخارف النباتية، في مواضع شتى من العمائر الليبية الدينية والمدنية، سواء كان ذلك على الواجبات أو أعلى المدخل، وفي جدران بيت الصلاة وفي تجاويف المحاريب، وعلى المنابر والسدات وعلى تيجان الأعمدة، كما زخرفت بعض المواضع من الميضاءة بمثل هذه الزخارف، وفي العمارة المدنية شملت الواجهات والمداخل والجدران والأسقف.

ولقد تعددت الطرق المستخدمه في عمل هذه الزخارف، فمنها الحفر البارز أو الغائر، الذي إستخدم على الحجر والرخام والخشب، ومنها الزخرفة القالبيه التي آستخدمت في الزخارف الجصية، والزخرفة باستخدام مثاقيب، من قضبان حديدية دقيقة، لعمل زخارف دقيقة، في الجص، قبل أن يجف وهي الطريقة التي تعرف بأسم (نقش حديدة) التي شاع إستخدامها في بلاد المغرب الإسلامي، وبصفه خاصه في (الجزائر) و(تونس) وإنتقلت منها إلى ليبيا، ومن طرق تنفيذ الزخرفة النباتيه في العمارة الإسلامية في ليبيا الرسم والتلوين، واستخدمت هذه الطريقة على نطاق ضيق في عمل رسوم جداريه، بينما إستخدمت على نطاق واسع في زخرفة التحف الخشبية، وبصفة خاصه في أواخر العصر العثماني الأول، واستمرت خلال العصر القرمانلي، وبصفة خاصه في زخرفة السدات الخشبية، في المساجد، وبعض المحاريب مثل محراب جامع محمد باشا شائب العين، أو في زخرفة الأسقف في العمائر المدنية، وفي أواخر العصر العثماني الأول استخدمت بلاطات القاشاني في تغطية أجزاء من الجدران، وأجزاء من المآذن، كما في جامع (محمد باشا شائب العين) وجامع (خليل باشا)، بعد ما كانت تقتصر في بداية هذا العصر على إحاطة اللوحات التأسيسيه والمحاريب كما في جامع (درغوت باشا) ومسجد (بن مقيل) (ق١٠هـ/ ١٦م) ومسجد النخلي (١٠٦٤هـ/ ١٦٥٣)، وفي (العصر القرمانلي) أصبح الأسلوب الزخرفي يعتمد، إلى حد كبير، على استخدام البلاطات فنجدها تغطي الجدران الخارجية والداخلية) لبيت الصلاة في كل من جامع (أحمد باشا القرمانلي) وجامع (قورجي) كما كانت البلاطات عنصراً متميزاً في تكسية جدران هذه البلاطات، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية والزخارف الكتابيه.

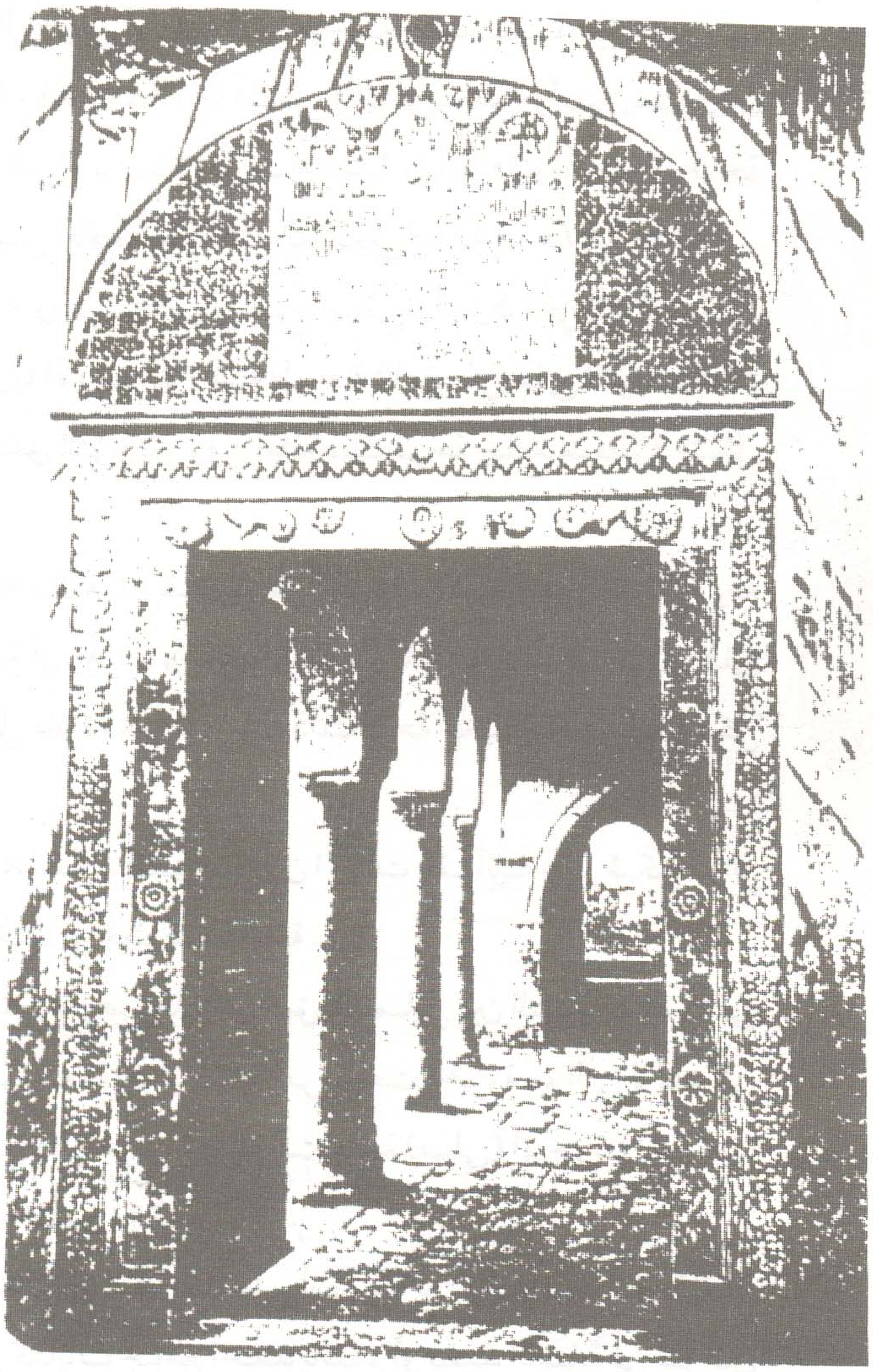
٢- العناصر الزخرفية النباتيه:

نفذت العناصر النباتية، أما مفردة، وذلك بتمثيل عنصر واحد مثل رسم وريدة، أو نجمة، أو هلال، أو على شكل تصميم زخرفي، يكون موضوعاً زخرفياً متكاملاً، تظهر فيه عدة عناصر نباتية، ومن النوع الأول نجد:

الوريدة: من أكثر العناصر الزخرفية النباتية

استخداماً في العمارة الليبية، ومنها الوريده من خمس تبلات، أو ست، أو ثماني، ومنها (الوريدة المروحيه) حول دائرة بارزة في الوسط، والوريدة على هيئة، (نهد) تتعدد بتلاتها وتختلف في درجة بروزها، إذ تتراوح بتلاتها بين ثلاث وإحدى عشرة بتلة(٧)، وجدت (الوريدة) في مواضع مختلفة على عقود المدخل أعلى الصنجة المفتاحيه للعقد أو أن توزع في جوانب كوشتي العقد، ومن أمثلة ذلك عقد مدخل الدروج بطرابلس (ق١١هـ/ ١٧م)، ومدخل جامع (شائب العين) وعلى مدخل الضريح في مدرسة (عثمان باشا)، وعلى مدخل بيت الصلاة، ومدخل الضريح في جامع قورجي، وفي عقد محراب (عمورة محمد فلمتك) في طرابلس (١١٧٤هـ/ ١٧٦٠م)، ومحراب مسجد (زاوية عمورة) في جنزور (١١٣٤هـ/ ١٧٢١م)، وفي كل هذه النماذج نفذت بالحفر في الرخام والحجر، وعلى الباب الخشبي النخلي، وباب (جامع قورجي) نفذت (الوريدة) بالحفر البارز، ويمدنا منبر (جامع أحمد باشا)، بنموذج متميز لتنفيذ (الوريدة) في العمارة الليبية إذ أنها منفذه بلون مختلف من الرخام، ثم لبست في الرخام الأصلي للمنبر فبدت بارزة ومختلفة اللون، على عكس ما كان متبع من قبل في حفر الزخارف، المراد تنفيذها في الحشوات الرخاميه ذاتها.

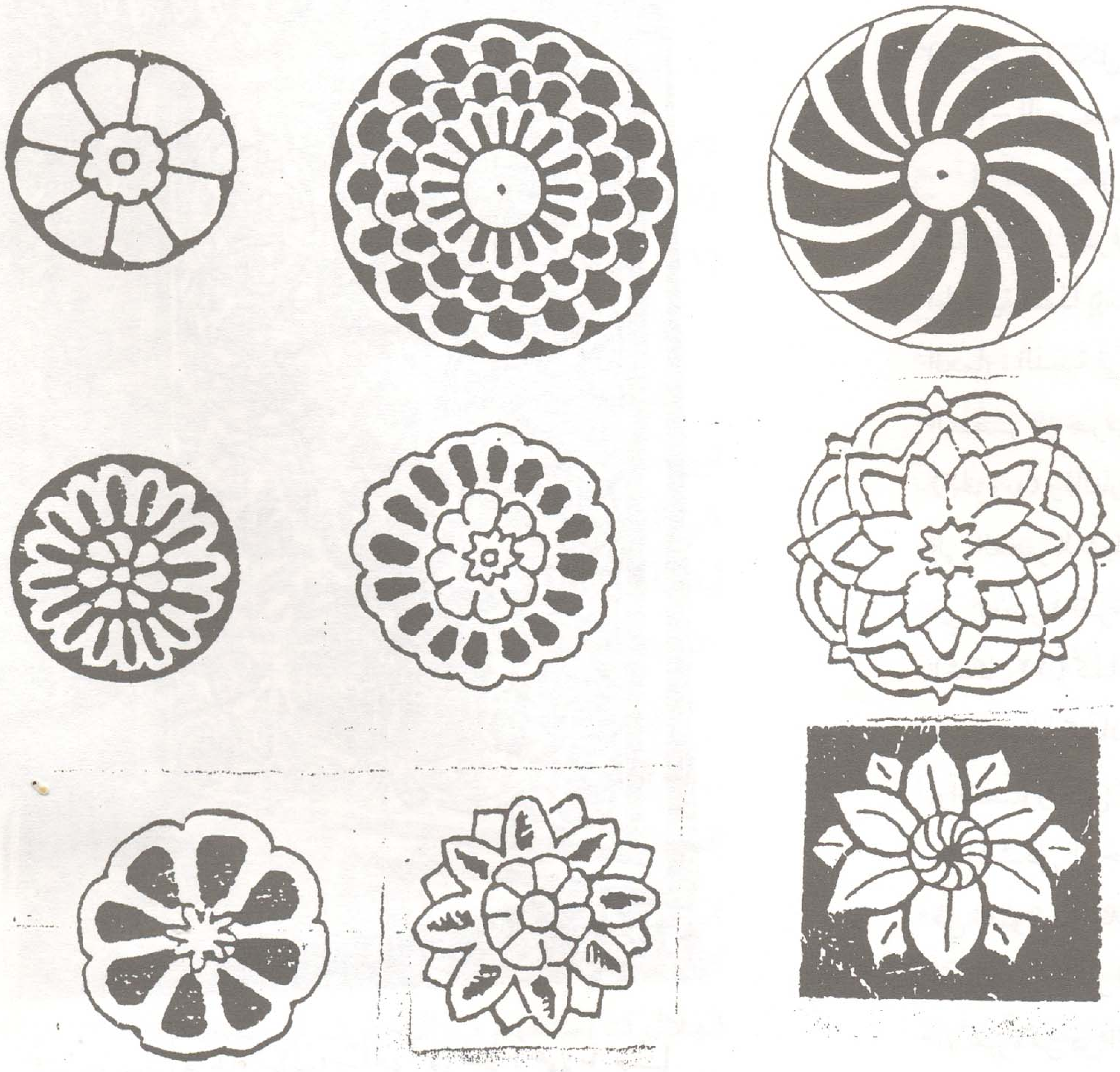
ويعتقد (د. علي البلوش) أن هذا الإسلوب في الزخرفة، من التأثيرات الأوروبيه، التي انحدرت إلى الفنون الإسلامية(٨)، ولكن هذا الأسلوب ليس غريباً على الفن الإسلامي، الذي أستخدم إسلوب تطعيم، وترصيع التحف الخشبية، بقطع من العظم، والعاج، والصدف، والزرنشان، وأنواع من الخشب ذي ألوان مختلفة مثل الأبنوس الأسود، والخشب الأحمر، . كما كفتت المعادن النحاسية، والبرونزيه بالذهب واالفضة، كذلك فإننا نلاحظ منذ العصر المملوكي استخدام قطع من الرخام الأحمر والأسود، في عمل صنجات مزررة مع قطع الرخام الأبيض (أنظر شكل ٤ عن الوريدات في العمارة الليبية)، وبالإضافة إلى الوريدات نفذت أشكال مختلفة من الورود سواء بالحفر في الرخام، كما في



مدخل جامع شائب العين

منبر جامع قورجي، أو بالرسم، والتلوين على الخشب، وكذلك ببلاطات القاشاني كما في جامع أحمد باشا «شكل ٥».

زهرة اللاله (شقائق النعمان)، من العناصر النباتية التي نفذت مفرده، كما في أركان اللوحة التأسيسيه، لمسجد (محمود بطرابلس) (شكل ٢)، وعلى جانبي (الهلال) الذي يتوسط محراب جامع شائب العين بطرابلس، كما نفذت ضمن تصميم زخرفي، كما في البلاطات الخزفيه، التي تغطي تجويف المحراب القديم، بجامع (درغوت باشا) والبلاطات على جدران جامع أحمد باشا وجامع قورجي.



الوريدات على العمائر الليبية

زهرة القرنفل: يختلف شكلها عما هي عليه في (الفن العثماني) إذ تمتاز بالتحوير سواء في شكل الساق أو الأوراق ويظهر ذلك في البلاطات الخزفيه، التي تغطي تجويف المحراب القديم، في جامع (درغوت باشا) (أشكال ٦ , ٧) والبلاطات في صنيه محراب (جامع أحمد باشا) (شكل٩).

من الأوراق النباتيه، التي أستعملت بكثره في الزخرفة الليبية، نصف المروحه التخيليه، التي تضم (زهرة قرنفل) أو (ورقة نباتيه ثلاثيه) أو وريده بداخلها، ونجد أمثله لها في زخارف المحراب القديم لجامع درغوت وكذلك في تجويف محراب (جامع أحمد باشا القرمانلي)، بالإضافة إلى الأوراق الثلاثية والخماسيه(شكل٨).

من أهم الأشجار التي مثلت في الزخرفة الليبية (شجرة السرو) وتوجد نماذج لها على الأبواب الخشبية لجامع شائب العين، وكذلك الأبواب الخشبية لجامع (أحمد باشا القرمانلي)، وباب (مسجد السور) بمنطقة المقاوية شمال شرق مصراته، والمرجح أنه منقول من أحد منازل مدينة طرابلس القديمة، وذلك لأن هذا الطراز من الأبواب، كان شائعاً في منازل مدينة طرابلس خلال العصر القرمانلي، كما نجدها على جانبي التصميم الزخرفي المنفذ على البلاطات الخزفية من عمل الخميري، التي تشتمل على أشكال معمارية مثل اللوحه

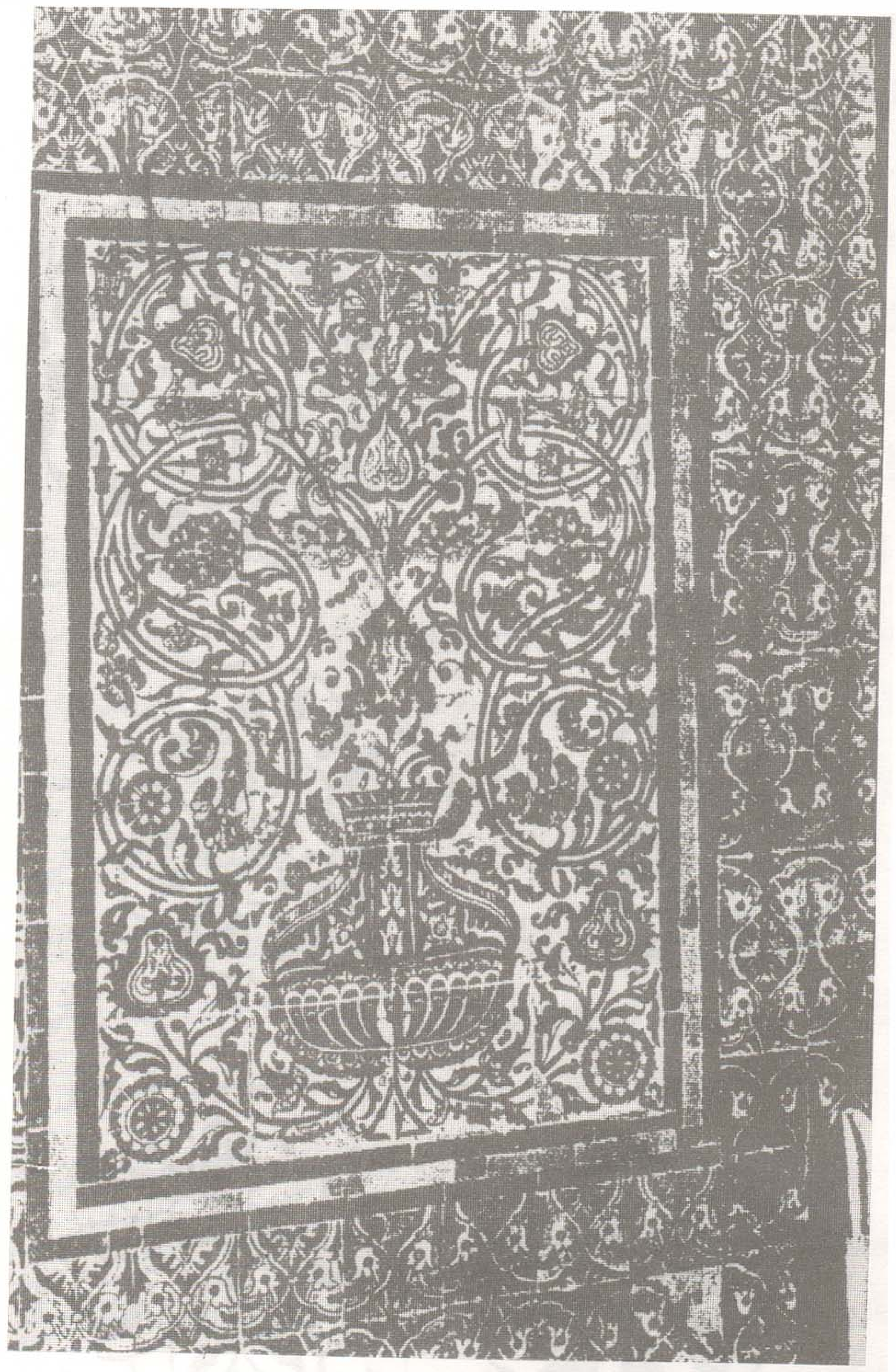
المحفوظه في متحف (الفن الأفريقي) في باريس، (شكل١٠) كما نفذت بالجص في باطن قباب بيت الصلاه بجامع (قورجي) (شكل١١).

٣- التصميمات الزخرفية النباتيه:

المزهريه تخرج منها أفرع نباتيه تضم أوراقاً وأزهار: وجد التصميم الزخرفي، على مختلف المواد، فنجده على التحف الخشبية منفذاً بإسلوب الحفر أو الرسم والتلوين ومن أمثلته في العمارة الدينية في العصر العثماني الأول، والعصر القرمانلي، العنصر الزخرفي على السده الخشبية، في كل من جامع (الخروبه) و(الدروج) و(محمود)و(شائب العين) وكلها ترجع إلى العصر العثماني الأول، أما نماذج هذا العنصر على الخشب في العصر (القرمانلي) فنجده في جامع أحمد باشا وقورجي، (شكل ١٢) كما نجد نفس العنصر في أسقف منازل طرابلس، ويجدر الذكر أن هذا العنصر، وجد بنفس الشكل في المنازل والقصور، في كل من تونس والجزائر والمغرب، ويعتقد أن هذا الشكل الزخرفي من التأثيرات الأوروبية، التي انتشرت في الفنون الإسلامية، عن طريق الدوله العثمانية، فهي قريبة من شكل الأطر التي تحدد الموضوعات الزخرفية، في الفترة الأخيرة من فن الباروك وبدايات الروكوكو(٩).

وأستعمل عنصر (المزهريه) و(التوريق) بكثرة على بلاطات القاشاني، في العصر القرمانلي، وقد تكون موضوعة داخل شكل هندسي، من عقد على شكل حدوة الفرس، كما في جامع (أحمد باشا) أو داخل عقد مفصص، أو مدبب كما في جامع (كورجي) وفندق (الغدامسي) بطرابلس، وفي بيت الربى محسن بطرابلس وكلها ترجع إلى القرنين ١٨، ١٩، أو أن تكون محاطة بزخارف نباتية، يحددها إطار رفيع من بلاطات عرضها ٣سم مطلية باللون الأسود، كما في البلاطات التي تغطي الجدران الخارجية لبيت الصلاة في جامع أحمد باشا (شكل٥).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا العنصر الزخرفي، من العناصر التي أستخدمت بكثرة في الفن البيزنطي، وانتقلت إلى الفن الإسلامي، منذ فترات مبكره مثل صور الفسيفساء في قبة الصخرة بالقدس (٧٢هـ/ ٦٩١م(١٠)، ونجد أمثلة لهذا الشكل الزخرفي في بعض المساجد العثمانية في تركيا ومصر،



تجميعة من بلاطات القاشاني بجامع أحمد باشا

تجميعة من بلاطات القاشاني في جامع درغوت



مثل بلاطات جامع رستم باشا في استانبول (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م)، وفي جامع (ابراهيم أغا مستحفظان) في القاهرة، (١٠٦٣هـ/ ١٦٥٢م) وفي جامع محمد بك أبو الذهب بالقاهرة (١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م).

ولكن هذا العنصر الزخرفي، انتشر على نطاق واسع في دول المغرب الاسلامي، ففي تونس توجد أمثله في جامع الصاحب في القيروان (ق١١هـ/ ١٧م)، وفي ضريح الشيخ محرز (تحمل البلاطات تاريخ سنة ١٢٢٠هـ/ ١٨٠٥م)، وفي تربة البايات، كما توجد عدة أمثلة في عمائر مدنية، مثل منزل عثمان، ومنزل عزوز، ومنزل حسين، ومنزل زغوان، ومنزل المونستيري، وقصر باردو وقصر البي، وتحمل كثير من هذه البلاطات اسم الصانع (يوسف الخميري) الذي عمل في النصف الأول من القرن ١٩م (شكل ١٠)، كما وجدت بلاطات مشبهة في العمارة في الجزائر، مثل قصر البي أحمد في الجزائر، وقصر حيدرا (١٧٩٩م[11]).

تصميم زخرفي من عناصر نباتيه، عباره عن وريدة وسطى، تحيط بها أوراق نباتيه متماثلة، في كل جوانبها، غالباً ما تكون نصف مروحة نخيليه أو ورقة رمحية، مثال ذلك الزخرفة الرخاميه الملونه في منبر جامع أحمد باشا (شكل ١٣)، كما يوجد تصميم مشابه عبارة عن شكل هلال أو زهره تعلو الصنجة المفتاحية لعقود المداخل، وتنبثق منها أفرع نباتيه أو أوراق نخليه تنتهي بإنحناء يضم شكل ورقه نباتيه أو زهره كأسيه، ونجد مثالاً لذلك في كوشات عقود مداخل جامع شائب العين.

تصميم عبارة عن ورقة نباتية كبيرة الحجم، وعناصر من أوراق ثانوية، و نجد مثالا لها في زخارف بلاطات المحراب القديم لجامع درغوت (شكل ٦)، وهذه العناصر النباتية تقليد للرسوم المنفذة على الخزف العثماني ولكنها ليست على نفس درجة الاتقان، ويغلب على هذا النوع من البلاطات الألوان الأخضر والأزرق والأحمر والطوبي والبني، وقد إنتقل هذا النوع من البلاطات من تونس إلى ليبيا، كما إنتقل إلى الجزائر ونجد أمثلة له في مئذنة ضريح سيدي عبد الرحمن، التي جددت سنة (١٦٩٦م) (٢) كما انتقلت الى مصر، وبخاصة في مدن الساحل فنجد نماذج لها في مدينة رشيد مثل جامع دومقسيس (١١١٦هـ/ ١٧٠٤م)، وفي منزل علوان (ق١٢هـ/ ١٨م) وفي مدينة الاسكندرية توجد أمثلة في جامع إبراهيم تربانا، (١٠٩٧هـ/ ١٦٨٦م)، وفي جامع عبد الباقي جوربجي (١١٧١هـ/ ١٧٥٨م) (١٣).

٤ ـ الزخارف الهندسية:

تنوعت الزخارف الهندسية في العمارة الاسلامية في ليبيا، وقد نفذت بنفس الأساليب الفنية التي نفذت بها الزخارف الكتابية، والزخارف النباتية، وبنفس المواد أيضاً، إذ أنها كانت تتداخل مع الزخارف النباتية في كثير من الأحيان مشكلة الجامات التي تضمها.

ومن أهم العناصر الزخرفية الهندسية:

*** *أشكال الأهلة والنجوم:*** **غالباً ماكانت الصنجة المفتاحية في عقود المداخل، وعقود المحارب، يزخرفها شكل هلال، وفي كثير من الأحيان فإن الهلال كان يحتوي على شكل نجمة خماسية، وإذا كان شكل الهلال قد استخدم في الزخارف في الحضارات القديمة (١٤)، واستمر عبر العصور التالية، إلا أننا نجد أنه أصبح أكثر انتشاراً في العصر العثماني في كافة الولايات التابعة للدولة العثمانية، فلقد كان الهلال شارة لمدينة (القسطنطينية) قبل خضوعها للعثمانيين، ثم اتخذها (العثمانيون) شارة لهم بعد فتح القسطنطينية، كما أصبح رمزاً لكل ما هو ديني (١٥) وارتبط ظهوره بالعمائر الدينية الاسلامية، ومن خلال دراسة العمائر الاسلامية في ليبيا، في العصر العثماني، نجد أن شكل الهلال والنجمة الخماسية يعد رمزاً للولاء للدولة العثمانية لذلك نجد أن العمائر التي أنشأها الولاة المعنيون من قبل السلطان العثماني، وكذلك الحكام الذين يدينون له بالولاء مثل حكام الأسرة القرمانلية، فإن عمائرهم تشتمل على هذا الرمز، ومن أمثلته مدخل ضريح سيدي محمد الحطاب، الذي أنشأه محمود خازندار سنة ١٠٩١هـ ١٦٨٠م، ومحراب مسجد**

محمود، ومدخل مسجد قره بغلي (ق١١هـ/ ١٧م) وفي ريشتي منبر جامع شائب العين، وفي مدخل جامع وضريح قورجي وفي العديد من مساجد الدواخل، هذا في الوقت الذي نجد أن العمائر التي أنشأها الدايات المعنيون، من قبل الحامية الانكشارية، ولم يحصلوا على تأييد السلطان، تخلو من هذا العنصر مثال ذلك جامع الناقة الذي جدده صفر داي سنة ١٠١٩هـ/ ١٦١٠م.

* *الأطباق النجمية:* من العناصر الزخرفية الهندسية، التي استخدمت في الزخارف الليبية، فنجده محفوراً على الحجر، في عقد ضريح الدوكالي في مسلاته، (أنشأه عبد الواحد الدوكالي - ق. أهـ/ ١٦م)، وعلى عقد المدخل الشمالي الشرقي لبيت الصلاة في جامع شائب العين في طرابلس، ولكن هذا العنصر كان أكثر ظهوراً على بلاطات القشاني، ومن أمثلة ذلك البلاطات التي تغطي الجدار الشمالي الغربي لبيت الصلاة في جامع شائب العين، والجزء العلوي من بدن المئذنة في نفس الجامع، وكذلك الجزء العلوي من بدن مئذنة جامع خليل باشا، كما يحيط بمدخل بيت الصلاة في جامع أحمد باشا القرمانلي، أطر من بلاطات تشتمل على أشكال أطباق نجمية، كما نفذ نفس العنصر في الزخارف الجصية في محراب جامع قورجي، حيث يضم بداخله أشكال هندسية، ونباتية دقيقة، منفذة بطرقة (نقش حديدة)، ونجد نفس العنصر منفذاً بالألوان على الدكة الخشبية في جامع فورجي (شكل ١٤)..

وعنصر الأطباق النجمية من العناصر الزخرفية الهندسية، التي شاع استخدامها في الفنون المملوكية، في مصر وبلاد الشام، وبصفة خاصة على التحف الخشبية، أما بالنسبة لاستخدامه على البلاطات الخزفية، فإن ذلك يرتبط ببلاد المغرب الاسلامي، فعقد حديث Marcais عن العمارة في (تلمسان) ذكر انه كانت توجد بلاطات مخصصة، ذات زخارف هندسية، عبارة عن أطباق نجمية، استعملت في زخرفة المباني الدينية والمدنية، في القرنين ١٣، ١٤هـ (١٦)م، واستمر هذا النوع من البلاطات التي تشتمل على زخرفة، عبارة عن أشكال أطباق نجمية، مستخدماً في (العمارة الجزائرية) حتى أواخر القرن ١٢هـ/ ١٥م، فتوجد في جامع سوق الغزل، (حسين باي) في مدينة الجزائر، (١٧١٣ ـ ١٧٣٦م) بلاطات عليها زخرفة على شكل أطباق من اثنى عشر ضلعاً(٧)، وهذه البلاطات تشبه تماماً البلاطات الموجودة على العمائر الليبية سواء من حيث التصميم أو من حيث الألوان وهي: الأصفر والأزرق والبني والأخضر ولمسات من الأبيض، مما يرجح أن هذا النوع من البلاطات كان يرد من الجزائر الى ليبيا.

* *الزخارف من أشكال معمارية:* تنوعت هذه الزخارف مابين أشكال عقود، وتضم زخارف بداخلها، ومن أمثلة ذلك أشكال العقود الثلاثية الفصوص، المرسومة على بلاطات القاشاني، التي تغطي تجويف المحراب القديم، بجامع درغوت باشا (شكل ٦)، وأشكال العقود الثلاثية الفصوص المنفذة بالحفر البارز، على الرخام، وذلك في اللوح الرخامي بميضاءة مدرسة عثمان باشا (شكل ١٥)، وفي محراب جامع الخروبة، ومن أكثر أنواع العقود ظهوراً على بلاطات القاشاني العقد المدبب، والعقد على شكل حدوة الفرس، وتجد أمثلة لها على البلاطات في كل من جامع أحمد باشا وجامع شائب العين، كما توجد بكثرة في منازل طرابلس، مثل منزل الربى نسيم، وفي فندق القدامسي (شكل ١٠).

منذ النصف الثاني من القرن ١١هـ/ ١٧م، ظهر نوع من الزخرفة التي تنفذ على الجص، عبارة عن بائكة من عقود صماء، على شكل نصف دائري، أو حدوة الفرس (شكل ١٦)، وكان أول ظهورها في مناطق انتقال قبة ضريح عثمان باشا، الملحق بمدرسته في طرابلس (١٠٦٤هـ/ ١٦٥٣م)(١٨)، ثم توالى ظهور هذا العنصر في العمارة الليبية ومن ذلك مناطق انتقال قبة عثمان بن رئيس، الملحق بجامع سيدي سالم المشاط، (١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م) وفي مثمن انتقال قباب بيت الصلاة في جامع خليل باشا بطرابلس، (١١٢٠هـ/ ١٧٠٨م) ثم انتقل هذا العنصر الى عمارة العصر القرمانلي، ومن أمثلة ذلك جامع أحمد باشا القرمانلي (١١٥٠هـ/ ١٧٣٨م)، وكذلك في مسجد زاوية عمورة

بمدينة جنزور (غرب طرابلس) (١١٣٤هـ/ ١٧٢٣م)، وفي مسجد محمد عمورة فلمنك في طرابلس (١١٧٤هـ/ ١٧٦٠م)، كما استخدم هذا العنصر، بكثرة في زخرفة الأجزاء العليا من جدران منازل طرابلس، في العصر القرمانلي، وبصفة خاصة جدران الرواق المحيط بفناء المنزل، ولعل خير الأمثلة على ذلك مانجده في قصر الكونتيسة (فولبي)، الذي شيد في العصر القرمانلي، ويشغله الآن متحف الفن الاسلامي بطرابلس.

واستمر هذا العنصر مستعملاً في زخرفة العمائر الليبية خلال العصر العثماني الثاني ومن أمثلة ذلك زخارف جامع الباشا في مدينة الخمس.

* ***الزخرفة من أشكال مثلثات في أوضاع مختلفة:*** وهذا العنصر أكثر انتشاراً في واحات برقة وفزان، وبصفة خاصة على المآذن ومداخل العمائر الدينية(١٩)، ومن أمثلته أشكال المثلثات في عقد المدخل، وكذلك أعلى عقد المحراب في مسجد أبو رأس في مدينة بني وليد (ق ١٠هـ/ ١٦م).

* وفي مقبرة الأسرة القرمانلية بطرابلس (ق ١٢هـ/ ١٨م).

وبالاضافة الى الأشكال السابقة، فلقد وجدت بعض العناصر الهندسية، التي استعملت على نطاق ضيق، ومن أمثلة ذلك الزخرفة، من خطوط مجدولة على هيئة دوائر متتالية، ونجد أمثلة لها على اللوحة التأسيسية، وكذلك التراكيب الرخامية للمقابر بمدرسة عثمان باشا بطرابلس، وكذلك الزخارف الاشعاعية، التي ترتبط في بعض الأحيان بكتابات، ففي تجويف محراب جامع مراد أغا، بتاجوراء، تخرج خطوط اشعاعية من شكل معقود، يتوسط المحراب بداخله، كتابة نصها [الله واحد] ونجد زخرفة مشابهة لذلك في محراب جامع الباشا، بمدينة الخمس حيث تخرج الاشعاعات من آية قرآنية ومن عبارة دعائية.

ثالثاً: التأثيرات في التصميمات الزخرفية على العمائر الليبية:

كما سبق ذكره، فإن ليبيا كانت تفتقد المهارات الفنية القادرة على إنجاز التصميمات الزخرفية التي تتسم بالثراء، واقتصرت مساهمة فناني ليبيا، على تنفيذ الأشكال الزخرفية البسيطة، التي يمكن ان نطلق عليها (الزخارف الشعبية) وتتمثل في أشكال هندسية من مثلثات أو معينات أو أشكال أكف أو أرجل أو أشكال الخناجر، بينما ترجع معظم التصميمات الزخرفية الى فنانين من بلاد المغرب، وبخاصة من تونس، والذين استفادوا في تصميماتهم ببعض العناصر الزخرفية العثمانية، التي انتشرت في معظم بلدان العالم الاسلامي، التابعة للدولة العثمانية، لذلك فإن التأثيرات في زخارف العمائر الليبية تنقسم الى تأثير مغربي وتأثير عثماني.

التأثيرات المغربية:

* الزخارف المنفذة على اللوح الرخامي في ميضاءة مدرسة عثمان باشا، وكذلك على مجموعة تراكيب القبور بنفس المدرسة، وتتمثل مظاهر هذا التأثير في:

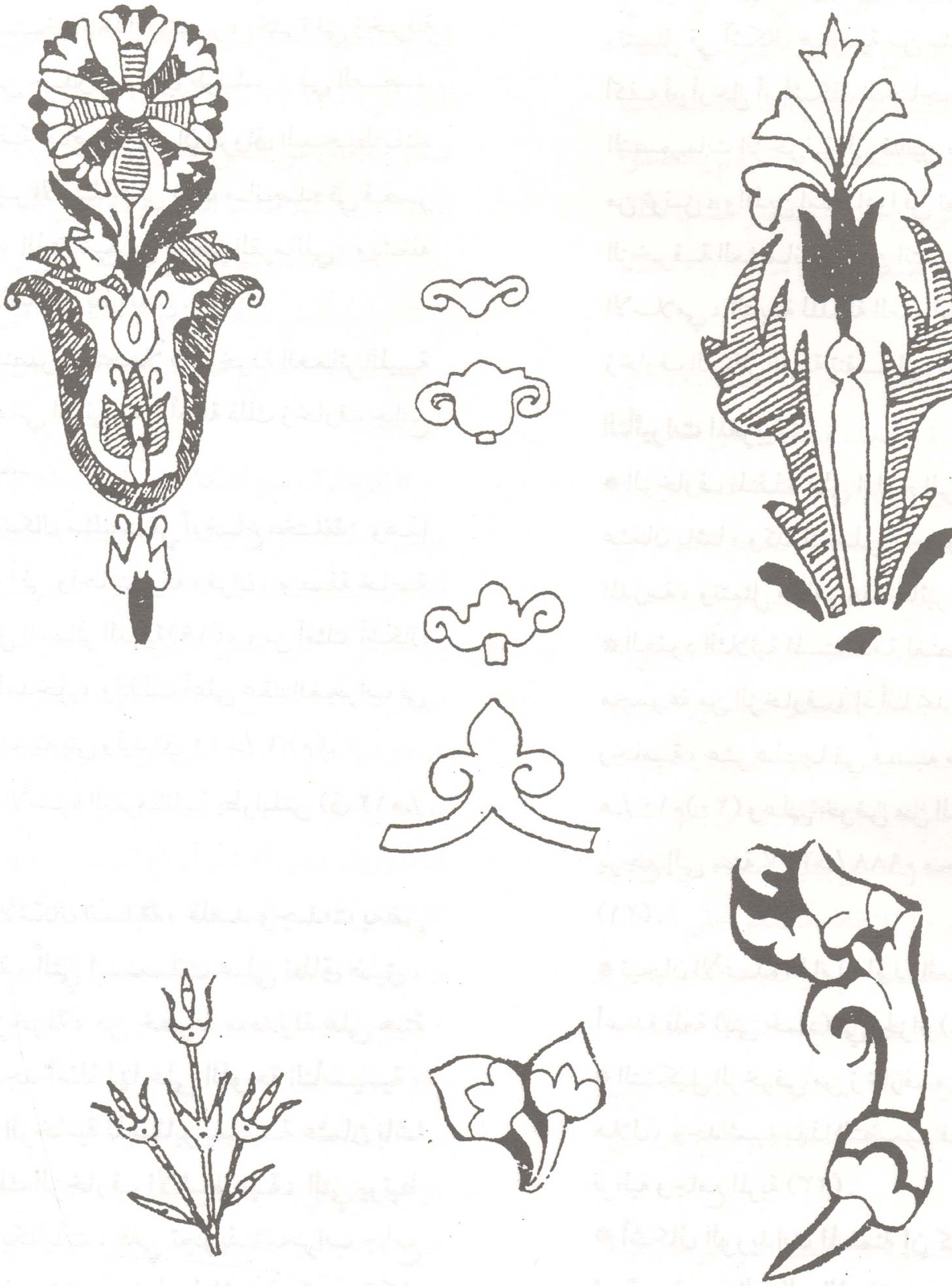
* العقود الثلاثية المستخدمة لعنصر زخرفي، يضم بداخله مجموعة من الزخارف، إذ أننا نجد نفس العنصر، على لوحة رخامية، عثر عليها في قصبه مالقه ترجع إلى القرن ٤ هـ/ ١٠م(٢٠) وعلى خوض من الرخام من مدينة الزاهرة، يرجع إلى سنة ٣٧٧هـ/ ٩٨٨م محفوظ في متحف مدريد (٢١).

* تيجان الأعمدة الحاملة لهذه العقود، شبيهة تماماً بتيجان أعمدة قلعة (بنى حماد) في الجزائر(٢٢).

* التشكيل الزخرفي من زخارف محزومة في وسطها بشكل هلال، وجد شبيه بهذا التصميم في جامع القيروان وجامع قرطبة وجامع المربة (٢٣).

*** أشكال الوريدات المثمنة إن كانت قد استخدمت في شرق وغرب العالم الإسلامي على حد سواء، إلا إننا نجد أن إسلوب تنفيذها على العمائر الليبية، أقرب إلى نماذجها في المغرب الاسلامي، وذلك في طريقة وضعها داخل دائرة، والوريدات المثمنة في ليبيا تشبه مثيلاتها في منزل في المنيستير بتونس يرجع إلى ق هـ/ ٩م، كما نجد نفس الشكل على بعض اللوحات الخزفية من عصر ملوك الطوائف في الأندلس (ق ٥ هـ/ ١١م).**

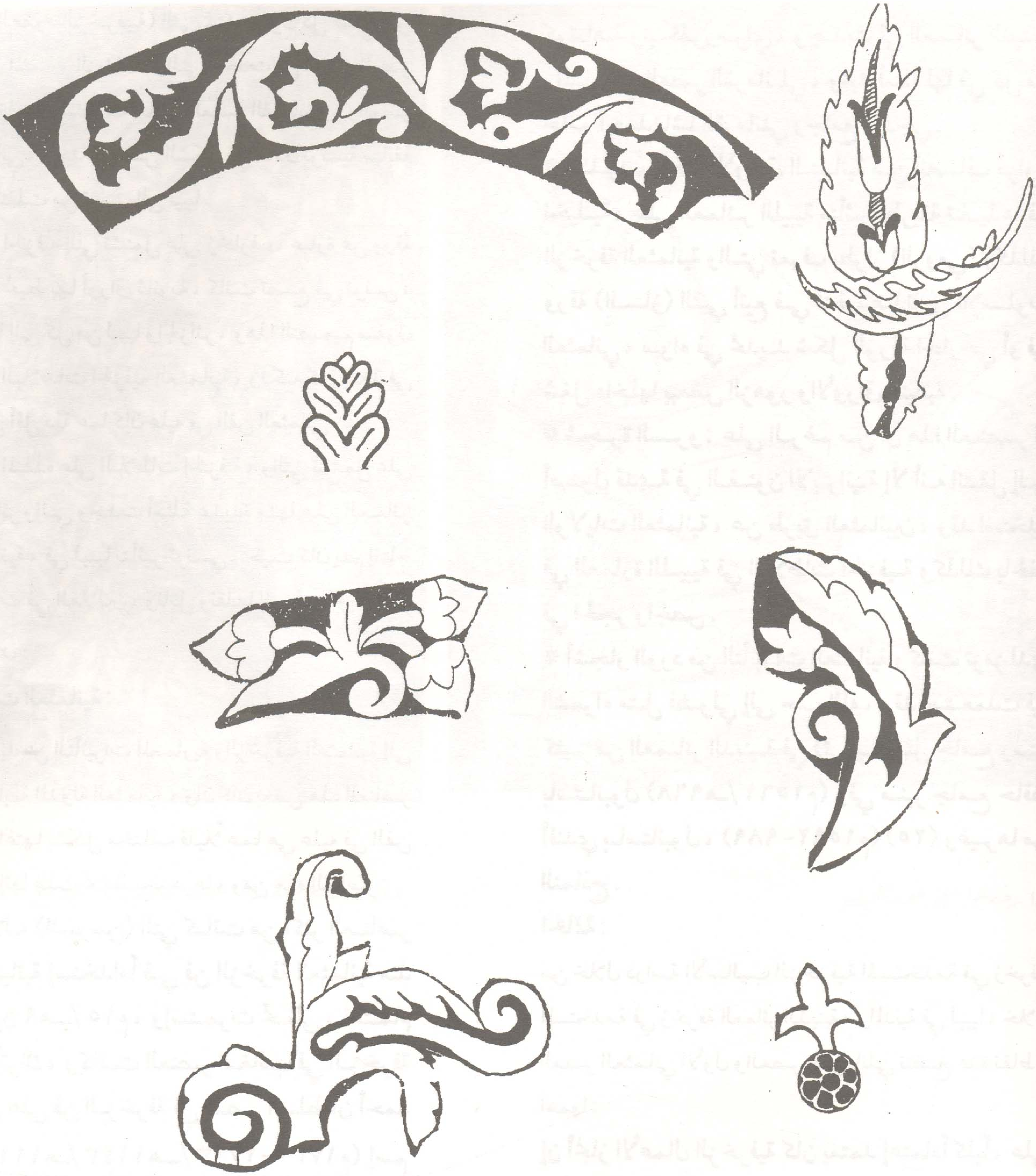
* أشكال الأطباق النجمية المنفذة على بلاطات القاشاني، والحشوات الخشبية، وبعض القطع الحجرية، في العمائر



أشكال الزهور على العمائر الليبية

الليبية متأثرة بالطراز الزخرفي المغربي، حيث كانت الزخرفة برسم الأطباق النجمية، من العناصر السائدة في الزخرفة المعمارية وكذلك الزخارف المحفورة على الحجر، والرخام، وزخارف البلاطات في المغرب والأندلس، منذ القرن ٧هـ/ ١٣م (٢٤) كما أن البلاطات المشتملة على هذا العنصر من انتاج مصانع تونس والجزائر.

* البوانك من عقود صماء محمولة على أعمدة أو دعامات من العناصر المغربية الأندلسية التي نقلها الصناع التونسيون إلى ليبيا، وهي من أكثر العناصر الهندسية استعمالاً في زخرفة العمائر المدنية والدينية في ليبيا، ولكن نلاحظ أن هذا العنصر



الاوراق النباتية في التصميمات الزخرفية الليبية

اقتصر على الزخرفة العمائر المدنية والدينية في ليبيا، ولكن نلاحظ أن هذا العنصر إقتصر على الزخرفة القالبية في الجص فقط، بينما إستخدم في بلاد المغرب، والأندلس، على الحجر والرخام، وقد يكون إقتصارها على مدة الجص في ليبيا، يرجع إلى سهولة تشكيل هذه المادة بالإضافة إلى رخصها.

* الزخرفة الجصية من زخارف نباتية هندسية دقيقة مخرمة، والتي تعرف بأسم (نقش حديدة) من التأثيرات التونسية في الفنون الزخرفية الليبية، وتوجد أمثلة لها في جامع الدروج، وجامع احمد باشا وجامع قورجي بالإضافة الى إنتشارها في العمائر المدنية.

* أشكال (العقود الزخرفية) التي تمتد بطول كل ضلع من أضلاع المآذن المثمنة، الزبدان، والتي وجدت في أواخر العصر العثماني الأول، وإستمرت خلال العصر القرمانلي، والعصر العثماني الثاني، وجدت بنفس الشكل في مآذن تونسية سابقة التاريخ، وإنتقلت من تونس إلى ليبيا.

* البلاطات الخزفية التي تشتمل على زخارف، عبارة عن ورقة نباتية كبيرة تحيط بها أوراق ثانوية، كانت تصنع في تونس، وتصدر منها إلى كل من ليبيا والجزائر، وهذا التصميم منقول عن تصميم البلاطات الخزفية العثمانية، ولكنه كان ينفذ في تونس بشكل أقل دقة عما كان عليه في الفن العثماني.

* الزخارف المنفذة على البلاطات الخزفية، والتي تشتمل على أشكال عمائر والتي وجدت أمثلة عديدة منها على العمائر الدينية والمدنية، في ليبيا بتأثير تونسي، حيث كان يتم إنتاج هذه البلاطات في القلالين، ونابل ونقلها إلى ليبيا وبخاصة مدينة طرابلس.

٢- التأثيرات العثمانية:

إنتقلت العديد من التأثيرات المعمارية والزخرفية العثمانية إلى الولايات التابعة للدولة العثمانية، وان كان بعض هذه العناصر قد أعيد صياغتها بشكل مختلف قليلاً عما هي عليه في الفن العثماني إلا إنها ظلت تحتفظ بجوهرها، ومن هذه العناصر:

*** زهرة اللاله (السوسن) التي كانت من أكثر العناصر الزخرفية النباتية إستخداماً في فن الزخرفة العثمانية منذ أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م، وإستمرت تحظى باهتمام الفنانين الأتراك، وكانت العنصر الغالب في الزخرفة حتى أطلق على فن الزخرفة في عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥هـ/ ١١٤٣هـ/ ١٧٠٣-١٧٣٠م) إسم «عصر زهرة اللاله».**

وقد انتقل هذا العنصر الى فن الزخرفة التونسية، ومنها إنتقل إلى فن الزخرفة الليبية.

*** زهرة القرنفل: من العناصر الزخرفية العثمانية، ولكنه نفذ في زخارف المغرب الإسلامي بشكل محور الى حد ما.**

*** البلاطات الخزفية العثمانية التي تنسب إلى مدينة كوتاهية وتيكفورسراي، وجدت في العمائر الدينية والمدنية في العصر القرمانلي، ونجد أمثلة لها في كل من جامع أحمد باشا القرمانلي وجامع قودجي.**

*** اسلوب تنفيذ الأوراق النباتية من أنصاف مراوح نخيلية، على العمائر الليبية متأثر بطريقة تنفيذها في الزخرفة العثمانية والتي تعرف بطراز (الرومي) وكذلك ورقة (الساز) التي أتبع في تنفيذها نفس للإسلوب العثماني، سواء في تحديد شكل الورقة الخارجي أو في شغل داخلها ببعض الزهور والأوراق النباتية.**

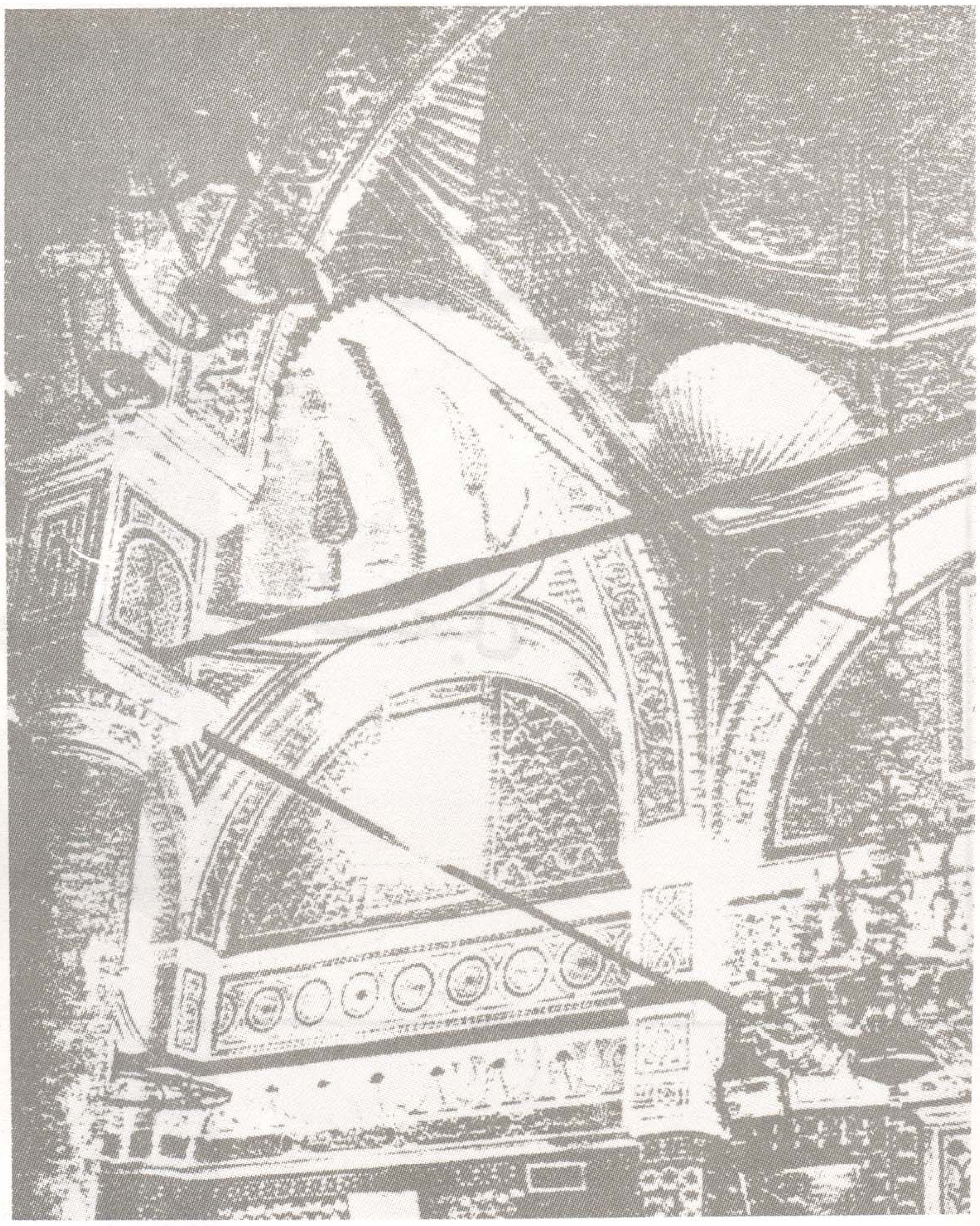
*** شجرة السرو: على الرغم من أن هذا العنصر له أصول قديمة في الفنون الايرانية إلا أنه انتقل إلى الولايات العثمانية، عن طريق العثمانيين، وقد استخدم في العمارة الليبية في البلاطات الخزفية وكذلك بالحفر في الحجر والجص.**

*** أشجار الورد من التأثيرات العثمانية وكانت ترمز لدى الشعراء مثل فضولي إلى حب الله، وقد استعملت في كثير من العمائر الدينية في (تركيا) مثل جامع رستم باستانبول (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م) وفي منبر جامع حافظ أفندي باستانبول، (٩٨٩-١٥٩٢م) (٢٥) وغيرها من النماذج.**

الخاتمة:

من خلال دراسة الأساليب الزخرفية المستخدمة في زخرفة المستخدمة في زخرفة العمائر الدينية، والمدنية في ليبيا، خلال العصر العثماني الأول والعصر القرمانلي تتضح عدة نقاط، أهمها:

إن أنجاز الأعمال الزخرفية كان يعتمد إعتماداً كلياً، على صناع وفنانين من بلاد المغرب العربي وبصفة خاصة من تونس، وكذلك فإن معظم العناصر الزخرفية من مصادر مغربية وعثمانية، الحرص على توزيع العناصر الزخرفية توزيعاً متماثلاً، حول وحدة زخرفية وسطى عبارة عن وريدة أو نجمة أو شكل هلال، وإعتبار الصنجة المفتاحية في الفتحات المعقودة مركز التصميم الزخرفي، الذي يشغل كوشات العقود، وقد يمتد في بعض الأحيان إلى



زخارف جامع قورجي



الزخارف المنفذة على الخشب في جامع أحمد باشا

عضادات الأبواب، كما وجد نفس التصميم على الأحجار والأخشاب والحشوات الرخامية.
استخدام بعض الزخارف التي لها دلالات مثل رسوم الأهلة، والنجوم، والزخارف الأشعاعية التي تخرج من رسم الجلالة أو الآيات القرآنية، وكذلك أشكال الأكف، والأرجل الآدمية، والخنازير في مساجد دواخل ليبيا.
تحقيق مفهوم (اللانهائية) في بعض الزخارف مثل الزخرفة النباتية (الأرابيسك) التي تنبثق من بعضها البعض في شكل متواصل، وكذلك شكل (الأطباق النجمية) التي تمتد أضلاعها لتكون أطباقاً نجمية أخرى وهكذا.
أن الزخارف جاءت متوافقة، في معظم الأحيان، مع الأماكن التي نفذت عليها، مما يدل على أن إنجاز هذه الزخارف كان يتم تبعاً لخطة زخرفية وليست عملاً عشوائياً.

زخرفة الحرف اليدوية التقليدية في مصر

الماضي والحاضر والمستقبل

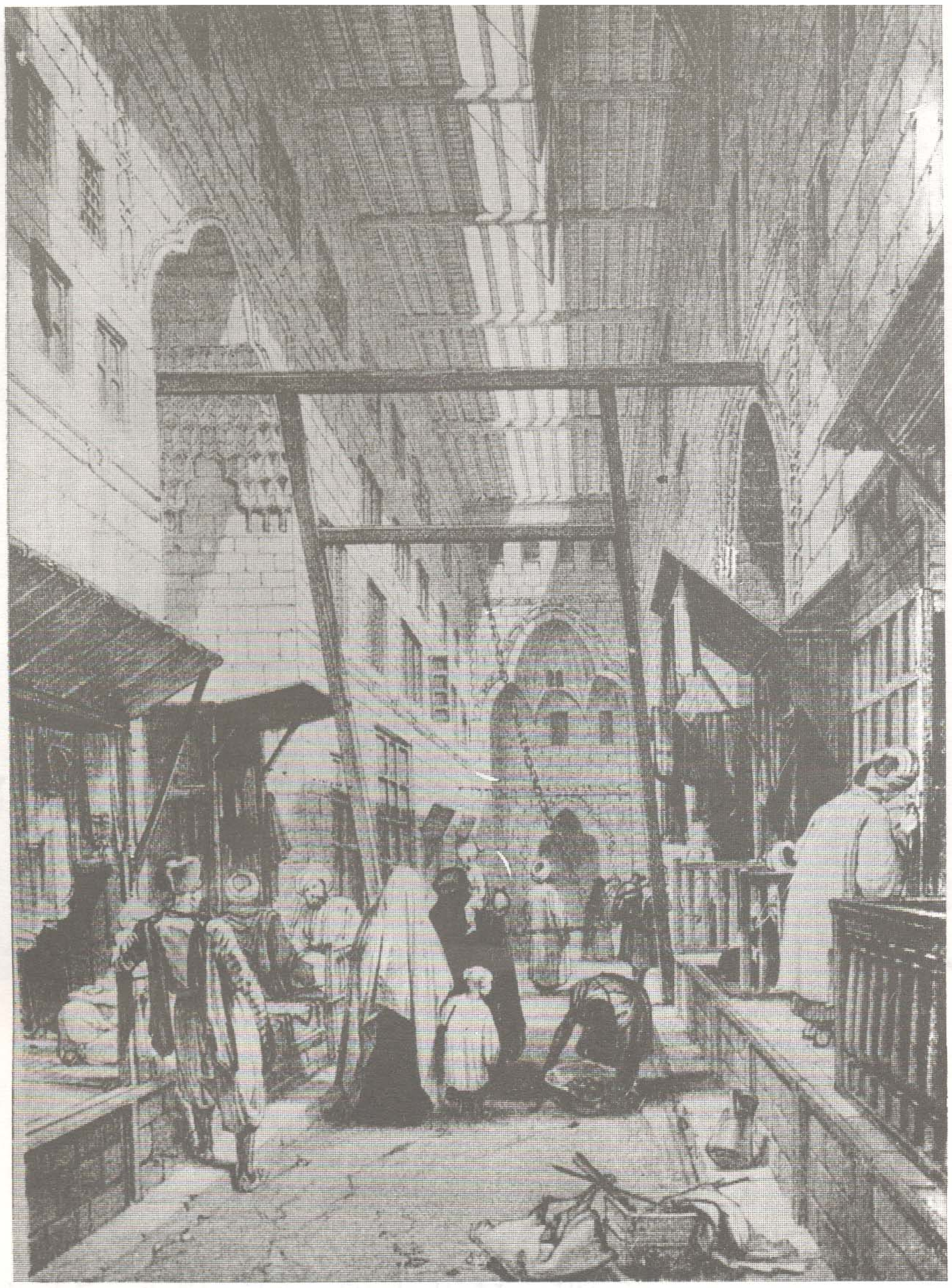
عز الدين نجيب

- عز الديـن نجيب : ناقد فني وفنان تشكيلي مدير عام مراكز الحرف التقليدية والتشكيلية .

إن تاريخ الحرف التقليدية في مصر جزء من التاريخ الاجتماعي للشعب المصري ، ففيها تمتزج الوطنية النفعية بالوظيفة الدينية ، بالعادات ، والتقاليد ، والقيم المتوارثة ، من خلالها يمكن الاستدلال على هوية هذا الشعب وعلى حسه الابداعي وذائقته الجمالية .

ومن ثم ، لم يكن نتائج الحرفي سلعة هامشية ، او نشاطاً فوقياً ينتمي الى النخبة أو الطبقة العليا ، بل كان نشاطا قاعدياً يمثل عصب الحياة الاقتصادية للمجتمع ، في ذات الوقت الذي يمثل منظومة ثقافية متواصلة ، ما يجعل للمشتغلين به صفة الفنانين ، أو المثقفين ، إذ أن المنتجات كانت أنساقاً جمالية وصناعية معاً ، لا تقوم على الخبرة المكتسبة وحدها ، بل تقوم أساسا على ثقافة الذوق والشعور ، فضلاً عن العلم الرياضي ، الذي يعد الركيزة لأغلب الفنون والزخارف الاسلامية ، وكذا تقوم على الحس الروحاني ، الذي يمثل الخيط الرفيع بين النمط المتكرر والابداع المتفرد بذات صاحبة .

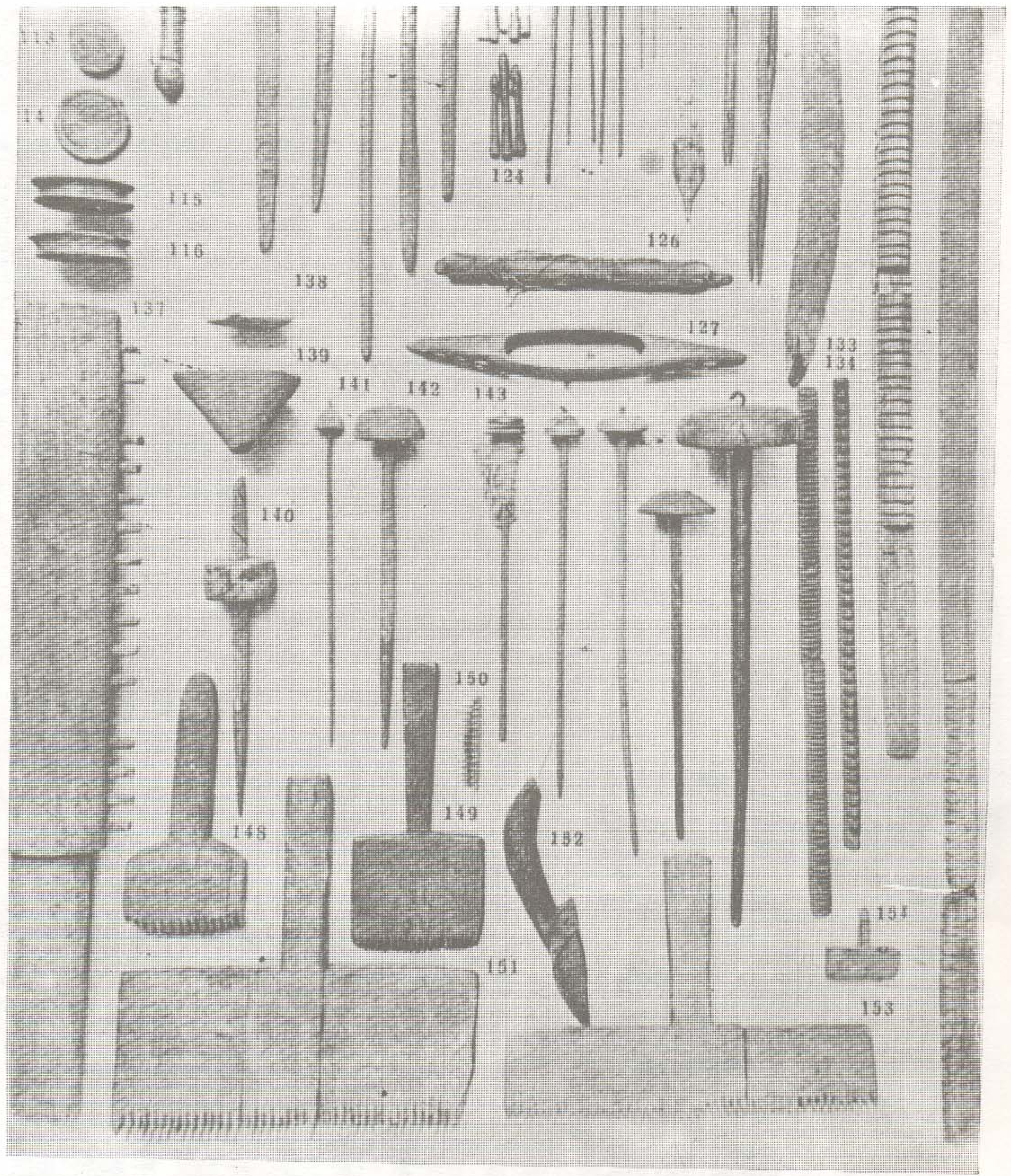
ويشهد التاريخ على الحفاوة الكبيرة التي كان يعامل بها (الحرفيون) بمصر في العصور الوسيطة على المستويين الرسمي والشعبي ، فهم الذين شيدوا النهضة العمرانية بالقاهرة ، وغيرها من المدن ، في عصور الفاطميين والمماليك والعثمانيين ، من عمارة المساجد ، والمدارس ، والأسبلة ، والوكالات ، والقصور ، وما تحتويه من زخرفة الأسقف والجدران والمنابر بالأخشاب المحفورة والملونة ، وما يكملها من مقرنصات ، ومدليات ، ونقوش ، وما يدخل فيها من دواليب حائطية ، ونافورات رخامية ، وأشغال المشربيات ونوافذ الزجاج المعشق بالجص ، وأثاث ومفروشات ، ومشغولات معدنية ، وخشبية مطعمة بالصدف والعاج ، وأعمال الخزف ، والسجاد ، والزجاج ، والفسيفساء ، والجلد ، والحلي ، وزخرفة الخيام والأزياء ، ويحدثنا المؤرخون عن (المهرجانات السنوية) التي كانت تقام بالقاهرة على مستوى شعبي واسع ، احتفالاً بالابداع الجديد المتميز .



خان الخليلي كما كانت سنة ١٧٩٨

وإذا كانت الحرف التقليدية -في المحصلة الأخيرة -تنتمي إلى الفنون الشعبية، باعتبارها من ابداع الشعب، فأنها تتميز عنها، فوق أن صاحبها معروف أو يمكن معرفته، بأرتباطها بأطر وتقاليد متوارثة شبه ثابته، تتناقلها الأجيال من خلال شيوخ للصناعات المختلفة، وآليات تنظم مجتمعهم الذي ينقسم إلى طوائف، وتخصصات يصعب تخطيها، ويشرف عليها هؤلاء الشيوخ أو المعلمون والرواد المسموعو الكلمة، كل ذلك يجعل لعمليات التدريب والانتاج دورة تصاعدية منظمة، وأعرافا ملزمة لأصحابها وللمتعاملين معها، وأسساً أقتصادية تتم من خلالها التجارة وحفظ الحقوق، وهو ما لا ينطبق على الفنون الشعبية أو الفلكلور.

وقد تدهورت أغلب هذه الحرف في مصر منذ سقوط دولة المماليك، وانتقال خيرة الحرفيين إلى تركيا، ومن ثم حدث اختلال في الآلية التنظيمية الحاكمة لهذا النشاط، وتراجع الاهتمام به على مستوى القمة، والقاعدة الاجتماعيتين، معاً، مع متغيرات النظم الاجتماعية، والاقتصادية، والقيمية، وأنماط الحياة والسلوك في مصر، على مر الحقب والأجيال التي نتج عنها تغير في أنماط العمارة، إلى أنماط جديدة تخلو من أغراض الحرف

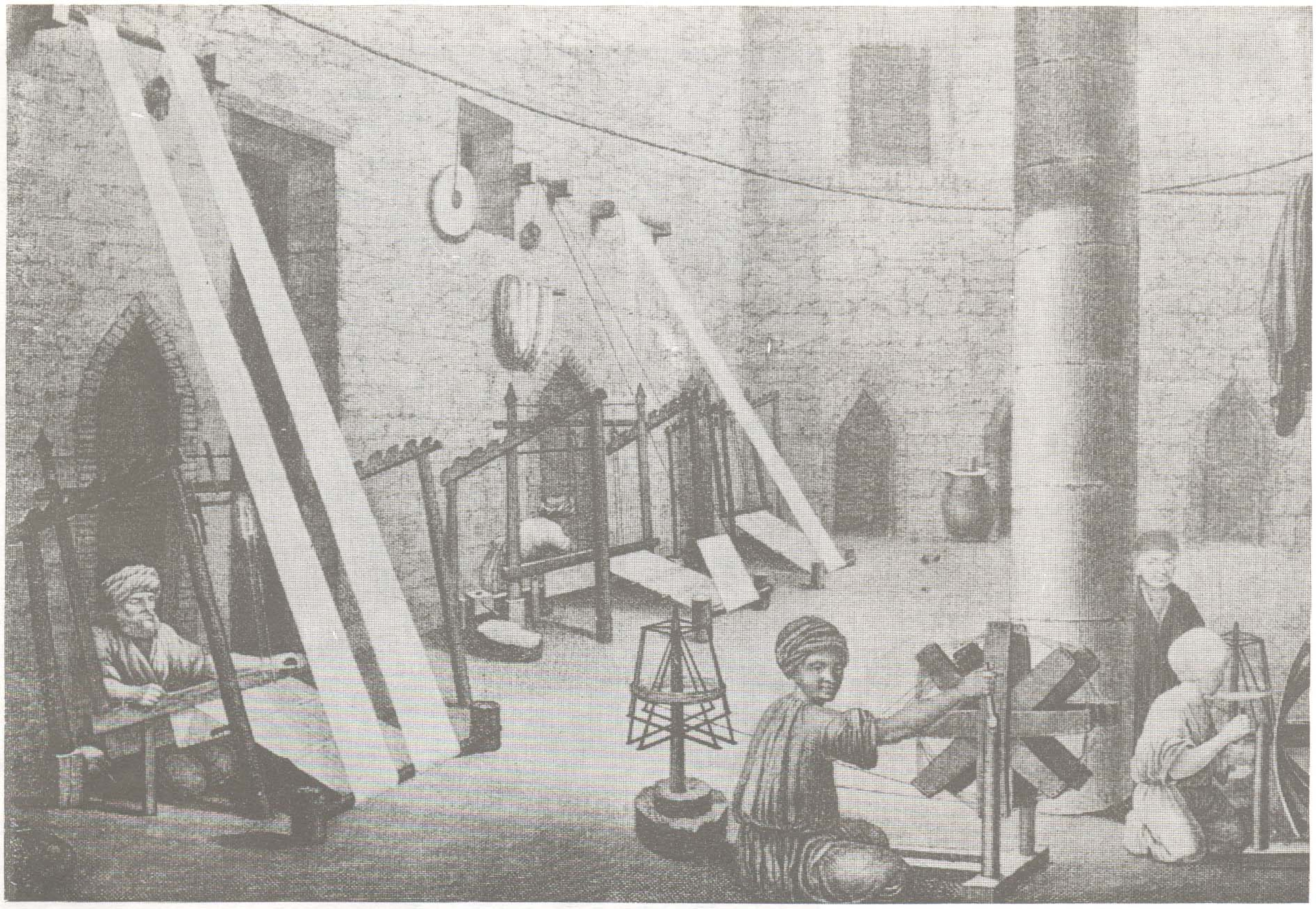


أدوات الغزل والنسيج التي استعملت عند قدماء المصريين

المتوارثة، مثل المشربيات، والزجاج المعشق، والمنفوخ، والرخام، والفسيفساء، والنجارة الدقيقة، وغيرها، كما تغير سلم الضرورات لكل من القمة والقاعدة في المجتمع، ولم تعد المشغولات الحرفية الدقيقة من أولوياتها، وكانت النتيجة تضاؤلاً تدريجياً في عدد الحرفيين في كافة المجالات، بل أوشك العديد من الحرف على الأنقراض مثل الخرط على الخشب بالقوس، والزجاج المعشق بالجص، وأعمال الرخام والفسيفساء، والزجاج المنفوخ والخيام والأزياء والحفر على الخشب، وتدهورت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للحرفيين الذين استمروا في نشاطهم، والأخطر من تلك أن مستوى الجودة قد تدهور في المنتجات الحرفية) بدخولها في السوق السياحية، واستخدام الآلة لأنتاج مستنسخات آلية بدلاً من اليدوية خاصة في أعمال الحفر على النحاس، والمشربية، والسجاد، وأستبدلت الحياكة بالطباعة على القماش في مجال الخيامية.

– وقد قامت في مصر صحوة منذ أوائل هذا القرن لأحياء الفنون والزخارف والحرف التقليدية، مصاحبة للمد الوطني والقومي العام آنذاك، مع انشاء الجامعة ونهضة التعليم والاقتصاد، تأكيداً للهوية المصرية في مواجهة الاستعمار‹

فأنشئت عام (١٩٠٨) مدرسة الفنون والصناعات الزخرفية بحي الحمزاوي بالأزهر، وتكاثرت أنماطها في عديد من المدن والأحياء، حتى أصبحت أحد المرتكزات في التعليم العام وفي (١٩٢٨) تحولت المدرسة إلى مدرسة عليا، أي كلية بالجيزة حملت أسم مدرسة الفنون التطبيقية



ورشة نسيج سنة ١٧٩٨

العليا، وشهدت صراعاً مزمناً، لم ينته حتى اليوم، بين مفهوم الفن كصناعة تلبي احتياجات عملية للمجتمع بمفهوم تكنولوجي، وبين مفهومه كتعبير عن قيم ثقافية وأنماط متوارثة، تعتمد على الحس الذوقي، والأداء اليدوي، أكثر من اعتمادها على التقنيات الآلية، والحق أن الغلبة كانت وما تزال للأتجاه الأول في هذه الكلية، مما يبعد بها عن مفهوم الفنون التقليدية، وواكب ذلك تدهور برامج التدريب الحرفي على هذه المجالات في المدارس الصناعية ومراكز التدريب المهني، فضاقت شيئاً فشيئاً القاعدة المهنية للمشتغلين بهذه الحرف، ناهيك عن تدهور مستوى الخبرة الفنية.

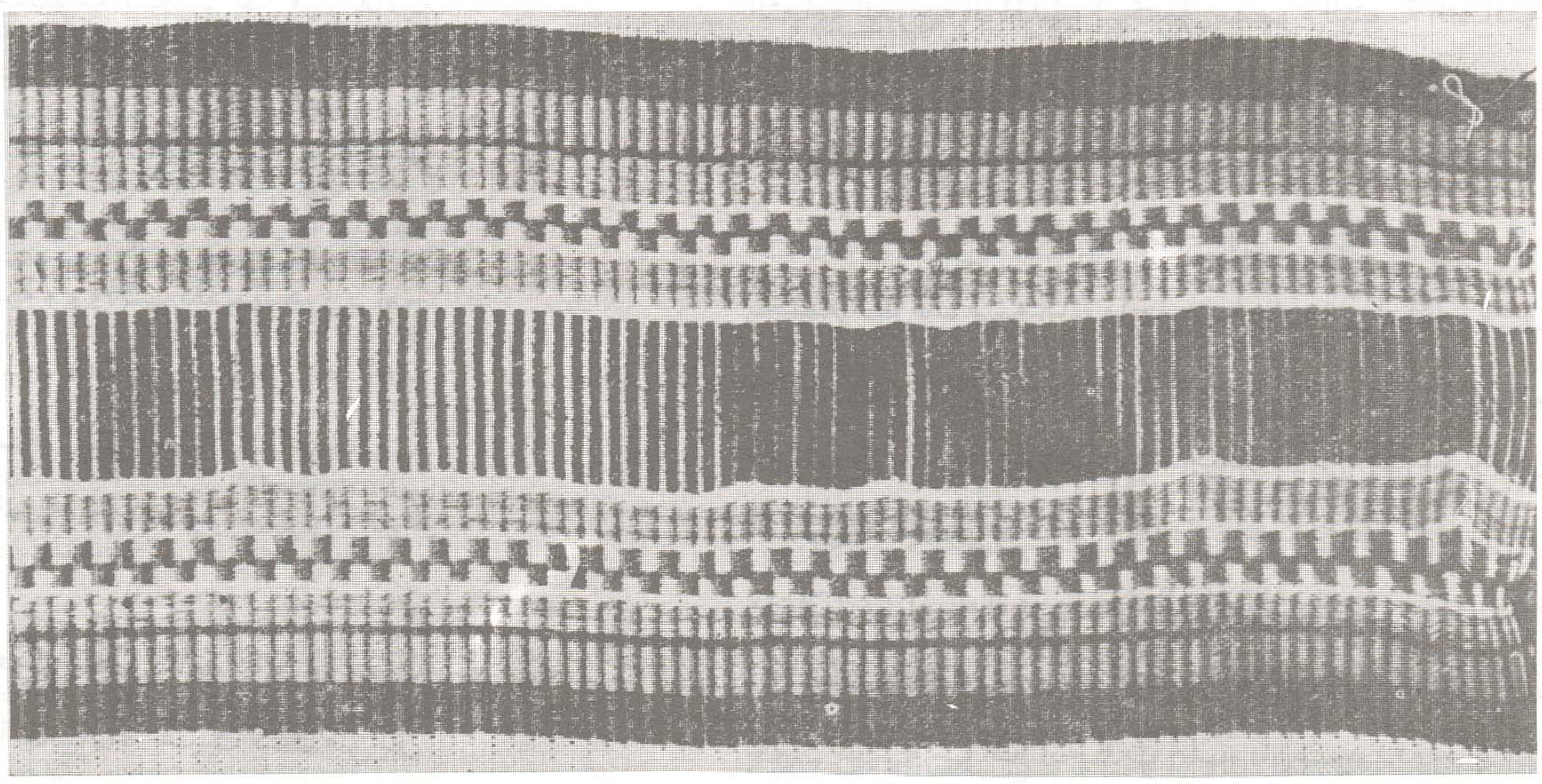
– ومع أنشاء وزارة الثقافة في مصر عام (١٩٥٩) قامت الصحوة الثانية في هذا المجال، حيث كان من بين المرتكزات لفسفة د. ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك ايجاد التوازن بين الثقافة المصرية، والعربية الأصيلة، وبين الثقافة الغربية الوافدة، ليكتمل مفهوم التنمية الثقافية ببعديْ الأصالة والمعاصرة، وكان تطبيق هذه الفلسفة في مجال الفنون، أنشاء مراكز الفنون التراثية، والحرفية، جنباً إلى جنب مع مراكز الفنون الحديثة، بل لقد حرص أن يجتمع الطرفان في مكان واحد في أحد هذه المراكز، وهو وكالة الغوري بالأزهر، حيث أقيمت مجموعة من ورش الحرف التقليدية، في مقابل مجموعة من المراسم لكبار الفنانين المعاصرين، ليتم التفاعل والتكامل في الآن ذاته، واعلانا عن المساواة في النظرة الثقافية للجانبين.

ولحقت بتجربة (وكالة الغوري) تجارب أخرى حتى بلغت ستة مواقع أتخذت أسماء محددة حسب



صورة لأحد الحياكين في القاهرة سنة ١٧٩٨

جزء تفصيلي لحافة قماش





بردعة من الصوف الذي ينتج في أسيوط حالياً

التخصصات الفنية التي استقرت بكل منها، مثل مراكز الخزف بمدينة الفسطاط الأسلامية، ومركز بحوث الفنون التقليدية، بمنزل بيت السناري بحي السيدة زينب، الذي كان مقراً لعلماء الحملة الفرنسية على مصر، ومركز الفن والحياة بسراي المانسترلي بحي الروضة، الذي انتقل لاحقاً إلى (سبيل أم عباس) بحي الخليفة، ودار النسجيات المرسمة بحي حلوان الذي كان مقراً لدار المركبات الملكية، ونلاحظ المعنى الرمزي لأختار هذه المراكز، في مواقع أثرية ذات بعد ثقافي وحضاري.

واستمرت هذه المراكز في رسالتها لإحياء فنون الحرف، والزخارف، والأنماط الفنية المهددة بالأنقراض، وتطورها لتتقايس مع الواقع المعاصر، ونتج عن ذلك تنشئة أجيال جديدة من الحرفيين والفنانين، الذين استوعبوا قيم الفنون التراثية وأضافوا العديد من الرؤاى الجمالية المستوحاة منها، وأمدوا محترفات الحرفيين في (خان الخليلي) (والغورية) وغيرهما بدماء جديدة أصبحت قوة دفع لأستمرار هذه الفنون، ومصدر دخل لمئات الأسر وللأقتصاد القومي، بل استطاعت أن تكون،

قناة لبث هذه الفنون في شرايين المجتمع، من خلال منافذ التسويق لمنتجاتها، التي أنشأتها وزارة الثقافة بقاعة الفنون بباب اللوق وغيرها، لتباع بأسعار زهيدة في متناول قدرات المواطنين، مما عمق الشعور بالأنتماء الى ثقافتنا المتوارثة من خلال الابداعات الزخرفية والحرفية العديدة.

لكن المتغيرات التي أصابت مفهوم العمل الثقافي منذ أواخر السبعينات، والذي بدأ يولي وجهة شطر الثقافة الغربية، أصاب هذه المراكز الفنية بالأهمال والضمور شيئاً فشيئاً، حتى أوشكت على الأغلاق في أواخر الثمانينات.

- وفي نهاية عام (١٩٩٢) جاءت الصحوة الثالثة لأحياء هذه المراكز من خلال وزارة الثقافة، بأنشاء الادارة العامة لمراكز الحرف التقليدية والفنون التشكيلية، ووضع سياسة جديدة لتطويرها، وفق أسس علمية واقتصادية جديدة، مما انعكس في عودتها على سطح الحياة الثقافية في مصر كوافد حيوي هام، وليس كهامش منعزل، وخصصت لها الميزانيات اللازمة نسبياً للتدريب، والانتاج، وأقامة المعارض، والمهرجانات والندوات المحلية والدولية، حتى توأت مكانها من جديد عبر العديد من المحافل الدولية، وكان آخرها منذ أسابيع المهرجان العربي للحرف التقليدية بالقاهرة في ديسمبر (١٩٩٦) وندوة (المائدة المستديرة) المصاحبة له حول تنمية واستثمار الحرف في العالم العربي، التي يسعدنا أن تضاف توصياتها إلى أعمال هذه الندوة.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: هل يفيد إحياء هذه الحرف اليوم اذا كان المجتمع، في غير احتياج اليها بعد أن تخطاها قطار التطور؟

والحق أن الاحتياج الاجتماعي إليها لم يتوقف بالرغم من تغير أنماط الحياة، ذلك أنها تدخل في نسيج التكوين الوجداني، والذوقي للشعب بمختلف طبقاته، لكن المشكلة أساساً مشكلة أقتصادية، حيث ارتفعت أسعار هذه المنتجات الحرفية، بما يتجاوز مستويات الدخل، قياساً على المنتجات النمطية المصنعة آلياً بخامات رخيصة، وهذا الارتفاع يرجع بالدرجة الأولى إلى ارتفاع أجور الحرفين، الناتج عن ندرتهم، وعدم تواجد قنوات التسويق، بما



البراذع الصوفية التي تنتج بأسيوط

نسيج حريري ذو وجهين



يسمح بالمنافسة، كما يرجع الى تنحي الدولة عن دورها في تشجيع ودعم الورش الأهلية، أو أنشاء ورش حكومية أو مشتركة، وكذلك إلى عدم اهتمامها بتشجيع بناء الأنماط المعمارية بالطراز الفنية التي تحتوي على عناصر حرفية مثل المشربيات ونوافذ الزجاج المعشق والزخارف الخشبية المعشقة وأعمال الرخام والفسيفساء، فضلاً عن تشجيع استخدام الأثاث العربي والشعبي الذي تدخل فيه الحرف المختلفة.

من هنا نصل إلى أنه لو أمكن حل هذه المشكلات، سوف يكون من الممكن مضاعفة العاملين في الحرف التقليدية، وزيادة المعروض من منتجاتها مما يؤدي إلى انخفاض أسعارها وأقبال الشرائح المختلفة، من الشعب عليها، ومن ثم يتنامى وجودها الاجتماعي مع تنامي الاحتياج اليها.

إلى ذلك، فأن اقبال الحركة السياحية على استهلاك تلك المنتجات يخلق رواجاً اقتصادياً يمكن تنميته، واستثماره لو توفرت الشروط الضرورية السابق الاشارة اليها.

وفي محاولة سريعة لبلورة بعض المقترحات العملية للوصول إلى هذا الهدف، فأنني أرى ضرورة العمل على عدة مستويات:

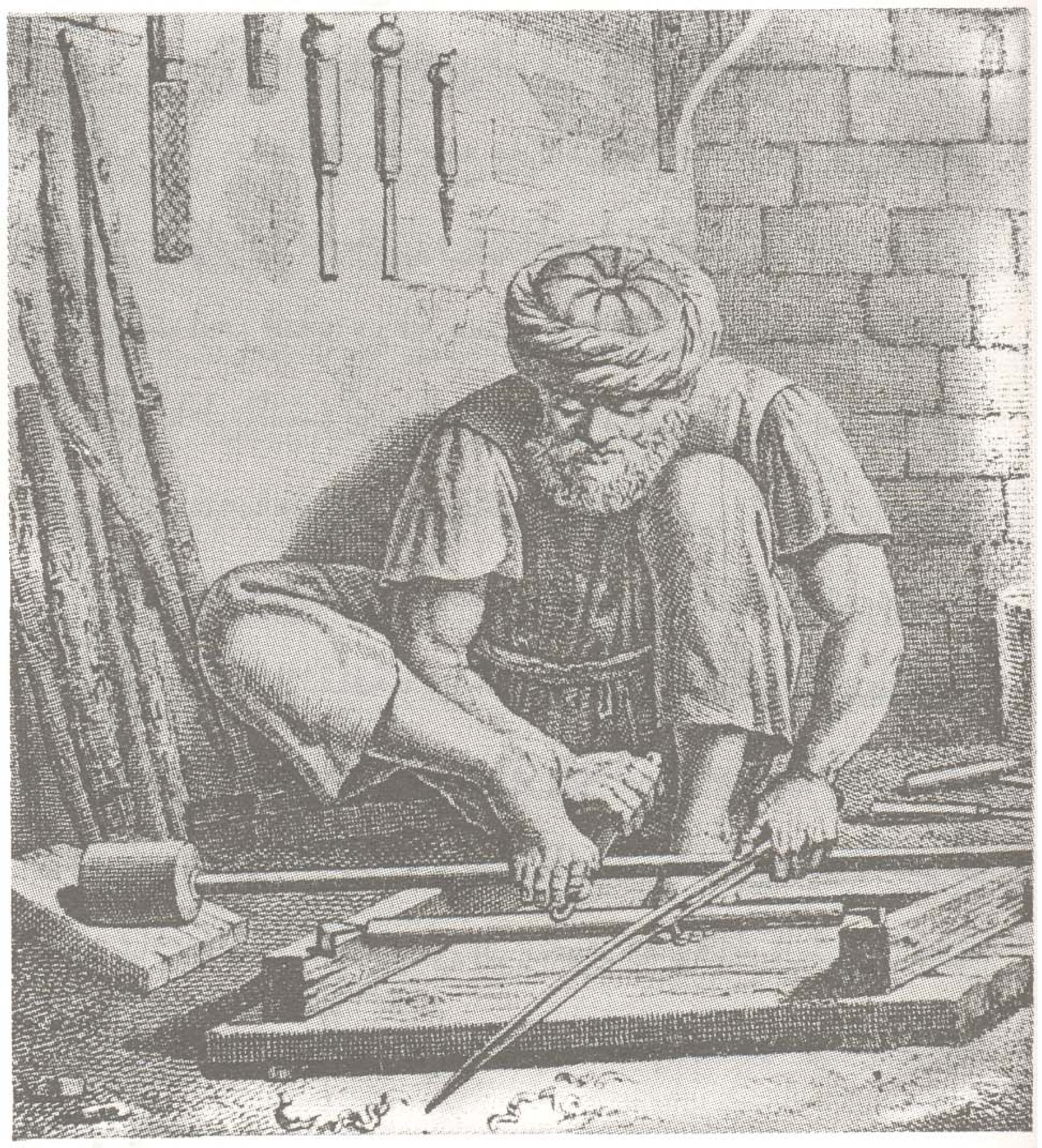
الأول: بصفة عاجلة، هوتدعيم الاجتهادات القائمة فعلاً، سواء التابعة للدولة، مثل مراكز الحرف التقليدية بوزارة الثقافة (في كل من المركز القومي للفنون التشكيلية وهيئة قصور الثقافة) والبداية هي تجميعها في قطاع واحد على مستوى ادارة مركزية، ترصد لها ميزانية مناسبة للتدريب، والانتاج، والتسويق، سواء من الموارد العامة للوزارة أو من صندوق التنمية الثقافية.

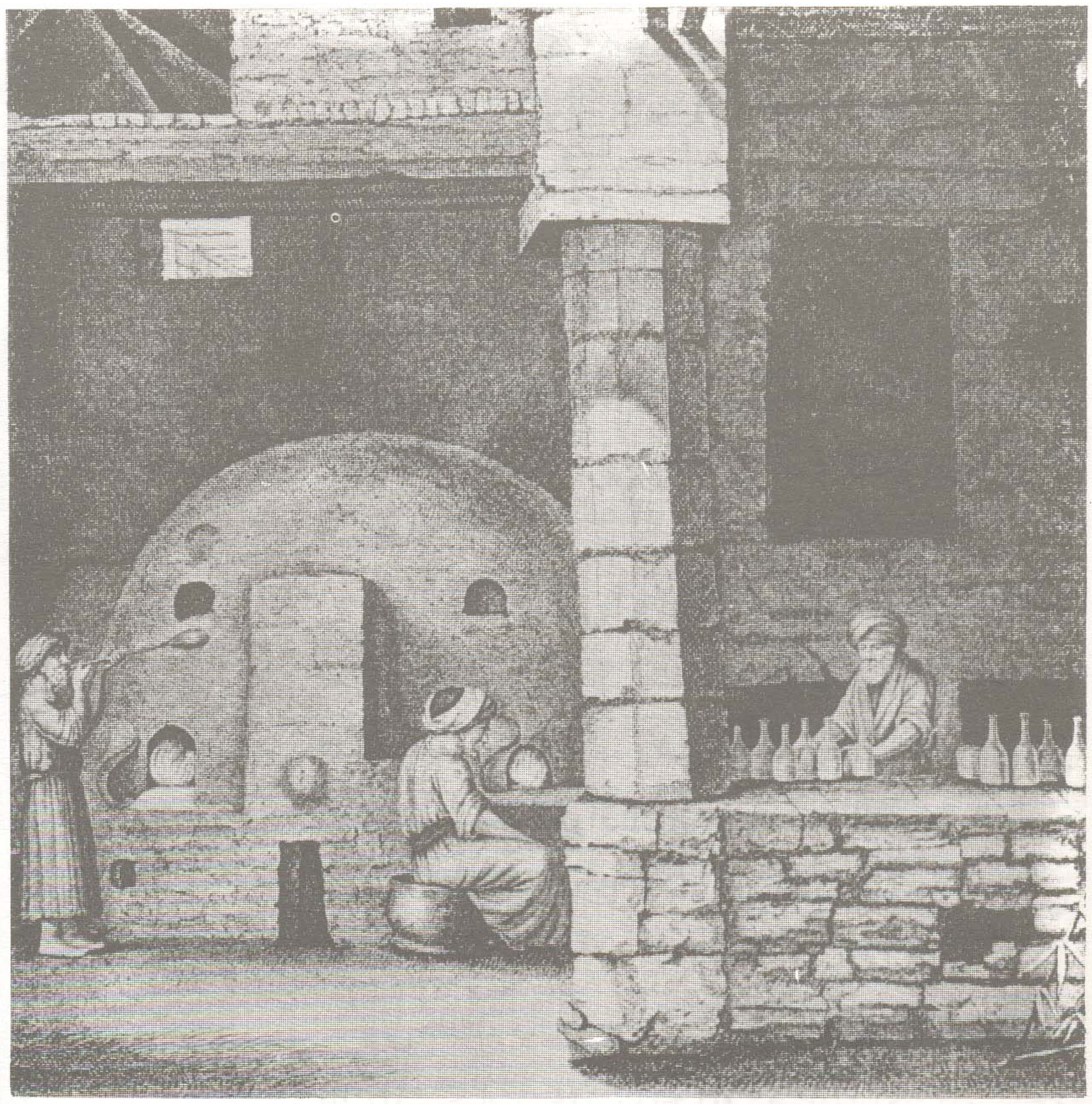
الثاني: هو تشجيع اقامة الورش الخاصة والمشروعات الأهلية الصغيرة عن طريق المساعدات والمنح والقروض، سواء من خلال الصناديق الاجتماعية أو الوزارات المعنية أو البنوك الاستثمارية، الخ، وكذا المساعدة على أقامة قنوات للتسويق، في المدن الهامة خاصة المرتبطة بالنشاط السياحي.



بزعة من النوع الذي ينسج في أسيوط

الخراط في أثناء عمله





مصنع الزجاج كما كان عند دخول
حملة نابليون مصر

الثالث: هو أقامة مدينة للحرفيين بالقاهرة، في موقع قريب من منابع تلك الحرف وتاريخها وبيئتها الطبيعية، مثل منطقة الدراسة أو الفسطاط، بمساهمة رؤوس الأموال الخاصة مع الحكومة، من خلال هيئة اقتصادية تشرف على المشروع فترة بنائه وتتولى ادارته عن طريق مجلس ادارة، وتتضمن هذه المدينة العناصر التالية:

١- مدرسة لتدريب الحرفيين منذ الصغر تعتمد من وزارات التعليم والثقافة والشؤون الاجتماعية تقبل الطلبة بالشهادة الإعدادية وتستمر الدراسة ثلاث سنوات تمنح الخريخ في نهايتها شهادة رسمية.

٢- خطوط إنتاج للحرف المختلفة، ذات مستويات قياسية للجودة.

٣- معارض لتسويق المنتجات مع فتح فروع لها في مواقع متعددة خارج المدينة.

٤- متحف للحرف والفنون التقليدية والشعبية.

٥- مساكن من بيئات جغرافية مختلفة من محافظات مصر، بنفس أنماطها المتوارثة، تسمح باستضافة عائلات من الحرفيين من تلك المحافظات لفترات في حدود ستة أشهر، بغرض الأنتاج والتسويق والتدريب.

٦- استراحات ومقاهي للزوار والسائحين.

إن مثل هذه المدينة تجمع بين المهمة الثقافيةو في أحياء وتنمية التراث الحضاري وبين المهمة الاقتصادية، باستثمار المنتجات الحرفية، ورفع مستوى الحرفيين عن طريق ربط هذا النشاط بالتسويق والسياحة، وهو أمر لا مفر منه في ظل واقع اقتصادي يفرض قانون السوق.

وتجدر الاشارة إلى أن هناك مشروعاً تقدمت به لهذا الغرض وزارتا الثقافة، والخارجيه إلى المؤتمر الاقتصادي لدول البحر المتوسط وشمال أفريقيا الذي عقد بالقاهرة في شهر نوفمبر الماضي، ولعل تضافر الجهود بين الدولة والهيئات الأهلية، يؤدي إلى تحريكه وفتح الطريق نحو تحقيقه، فهو في رأيي الطريق إلى نهضة حقيقية للحرف التقليدية.

إبداع فن الحفر على الخشب

الافريز الخشبي في جامع ابن طولون

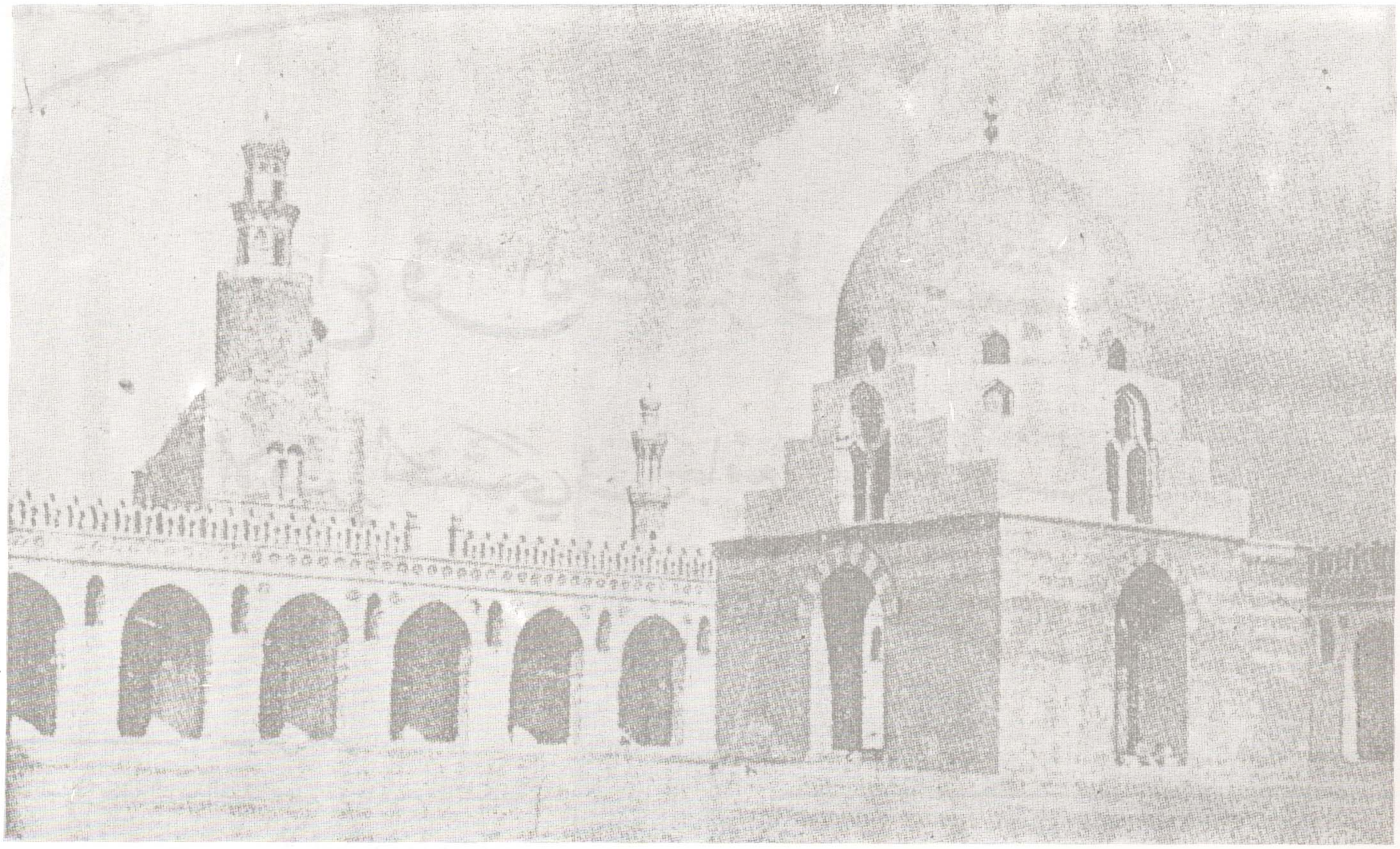
سوسن عامر
استاذة بكلية التربية الفنية، ومديرة وحدة بحوث تشكيلية بمركز دراسات الفنون الشعبية في القاهرة.

إن (الدين الاسلامي) امتاز بأنه موسس الحضارة الانسانية، من حيث الاهتمام بحرية الفكر، وحقوق الانسان، وتشجيع العلم، والدعوة الى المساواة بين الناس في ظل اخاء شامل، واعتزاز بالمثل العليا، والقيم الخلقية السامية، فانه في واقع الأمر يظهر للناس أجمعين أن الحضارة الاسلامية استمدت مقوماتها من الإسلام، ذاته- إن الإسلام ينظر إلى الانسانية عامة، نظرة التكريم والاحترام، ويترتب على ذلك حقوقاً عامة لجميع البشر فالعدل والرحمة -والمساواة- في الحقوق -والواجبات أمور يفرضها الله لجميع الناس -من هذا المنطلق، نستطيع أن نقول أن الإسلام دين يخاطب الكيان الإنساني كله -أي ينشط كل الملكات في الانسان، من عقلية ووجدانية، إن كل الاشياء تصب في نظام واحد، فيفضى من الجمال إلى الجلال.

إن ترقية الذات وصبغها بالصيغة الانسانية، إن عظمة الفن الإسلامي أن يصور إبداع ما خلق الله في هذا الوجود، فالله من صفاته الجمال، ولما كان هذا الجمال لا ينتهي ولا ينضب، فالفن والابداع، هو رحلة دائمة لذلك الجمال.

كذلك إن رنين [الكلمة العربية] تحمل شحنات وجدانية خاصة، بها قدرة على استشارة الصورة الخيالية، والمعاني الروحانية، فنزل الوحي الإسلامي عربياً- بث في الكلمة العربية إعجازاً إلهياً، فتحولت الكلمات إلى صدى روحاني ووجداني، يمس ويخاطب الوجدان والقلب معاً، فكلمة (الله جل جلاله)، أو كلمة (لا اله الا الله)، أو (ليس كمثله شيء)، ليست كلمات تبعث معنى فحسب، بل هي تكشف طريقاً لا نهائياً، بحيث يكون شكل [الكلمة الجمالي] في خدمة مضمونها الروحي].

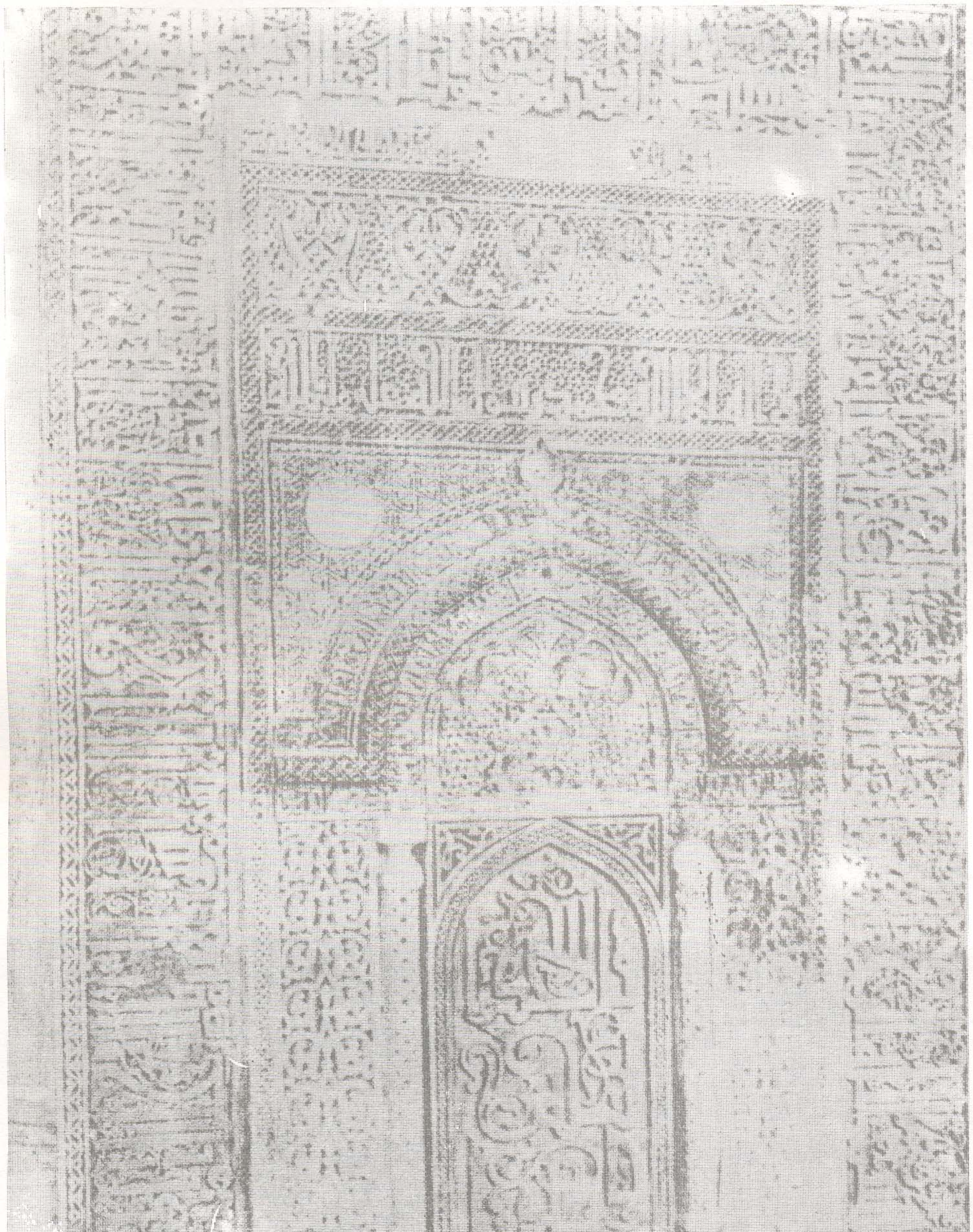
إن المتأمل لمجموعة من المآذن، وهي تطل علينا من سماء القاهرة في شهر (رمضان) يجد نفسه غارقاً في بحر عميق من التأمل، والإحساس بقدرة الله، وصفاء الكون



صحن الجامع وبه قبة ومنارة المنصور لاجين

صورة فاتحة الكتاب مجمعة من أزرار سقف الايوان الشرقي





المحراب المستنصري

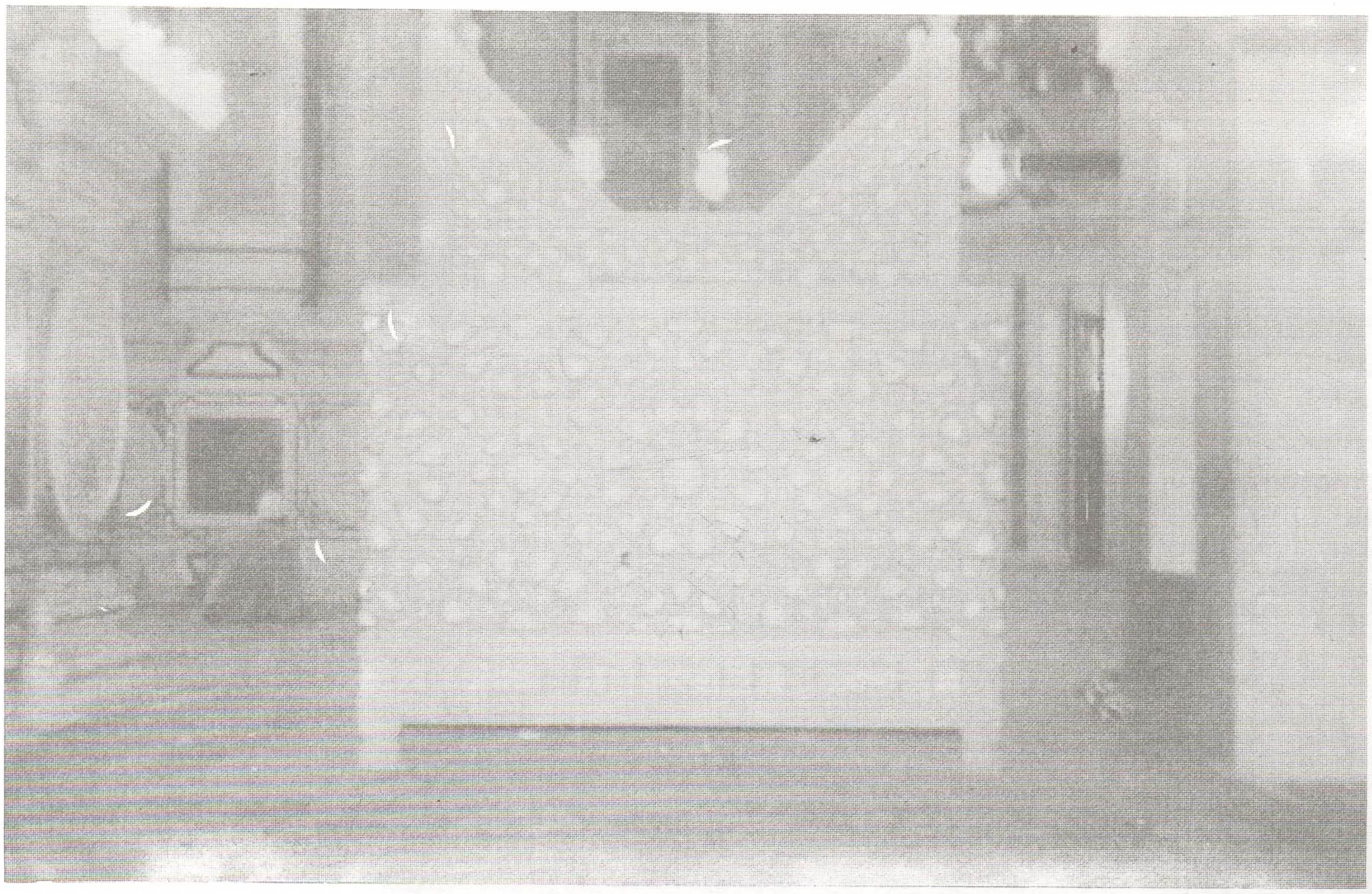
اللانهائي.

والتطور الفني في (الحفر على الخشب) تأثر بقدوم (أحمد بن طولون) إلى مصر، فانتشرت في عصر الدولة الطولونية، الأساليب الفنية التي ازدهرت في سامراء.

ويجدر بي في هذا المقام أن أشير إلى الأهمية التاريخية، لهذا الجامع الفريد، (جامع ابن طولون)، والإفريز الخشبي المحيط به.

فهو يعتبر تحفة معمارية في ذلك العصر، ولعل الافريز الخشبي الذي يوجد بأسفل الأروقة من أهم المعالم الأثرية، وللكتابة الكوفية، المحفورة على الخشب في هذا العصر.

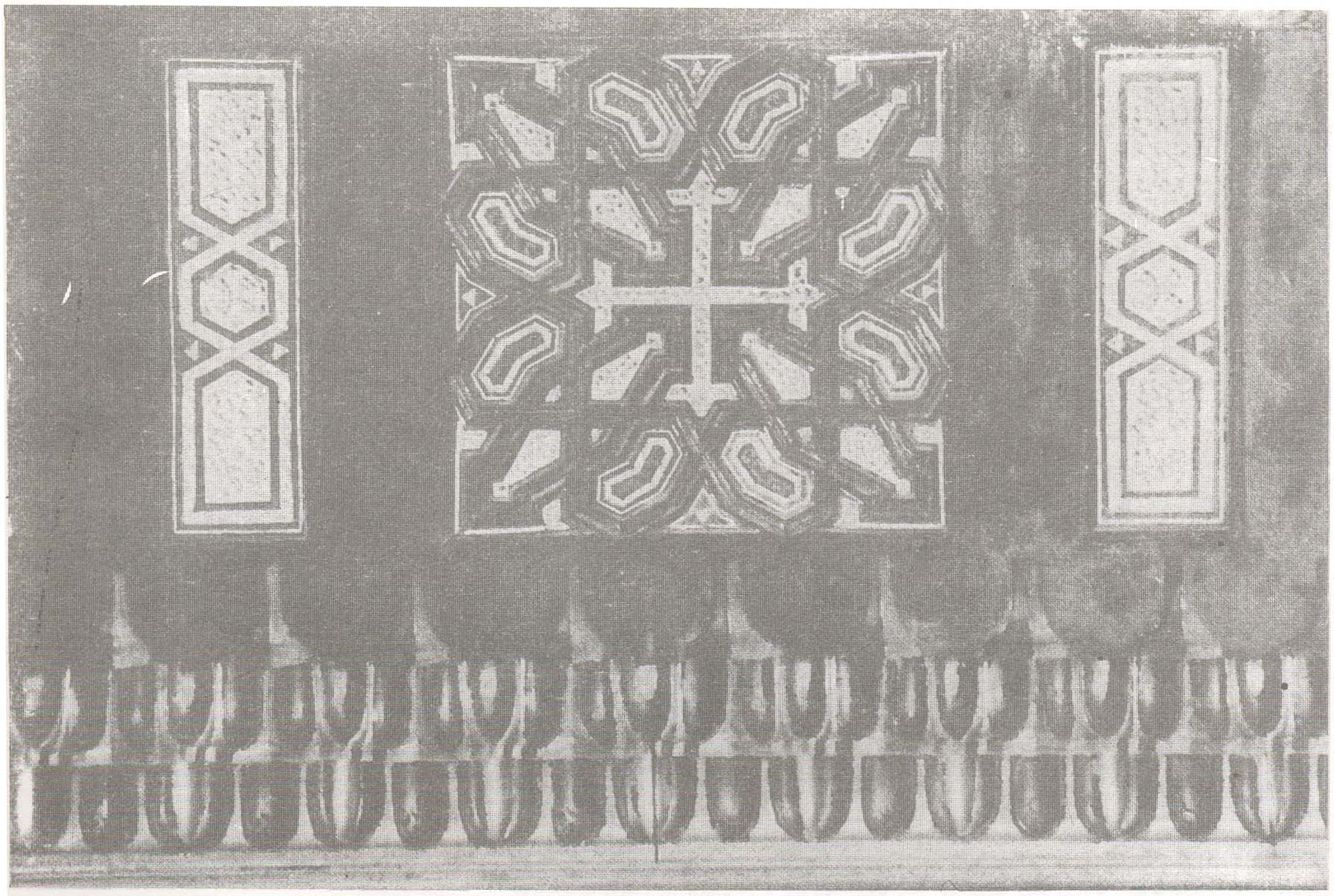
على أن كتابة هذا الافريز تعتبر من أجمل وأجود



كرسي مصحف - مسجد الرفاعي

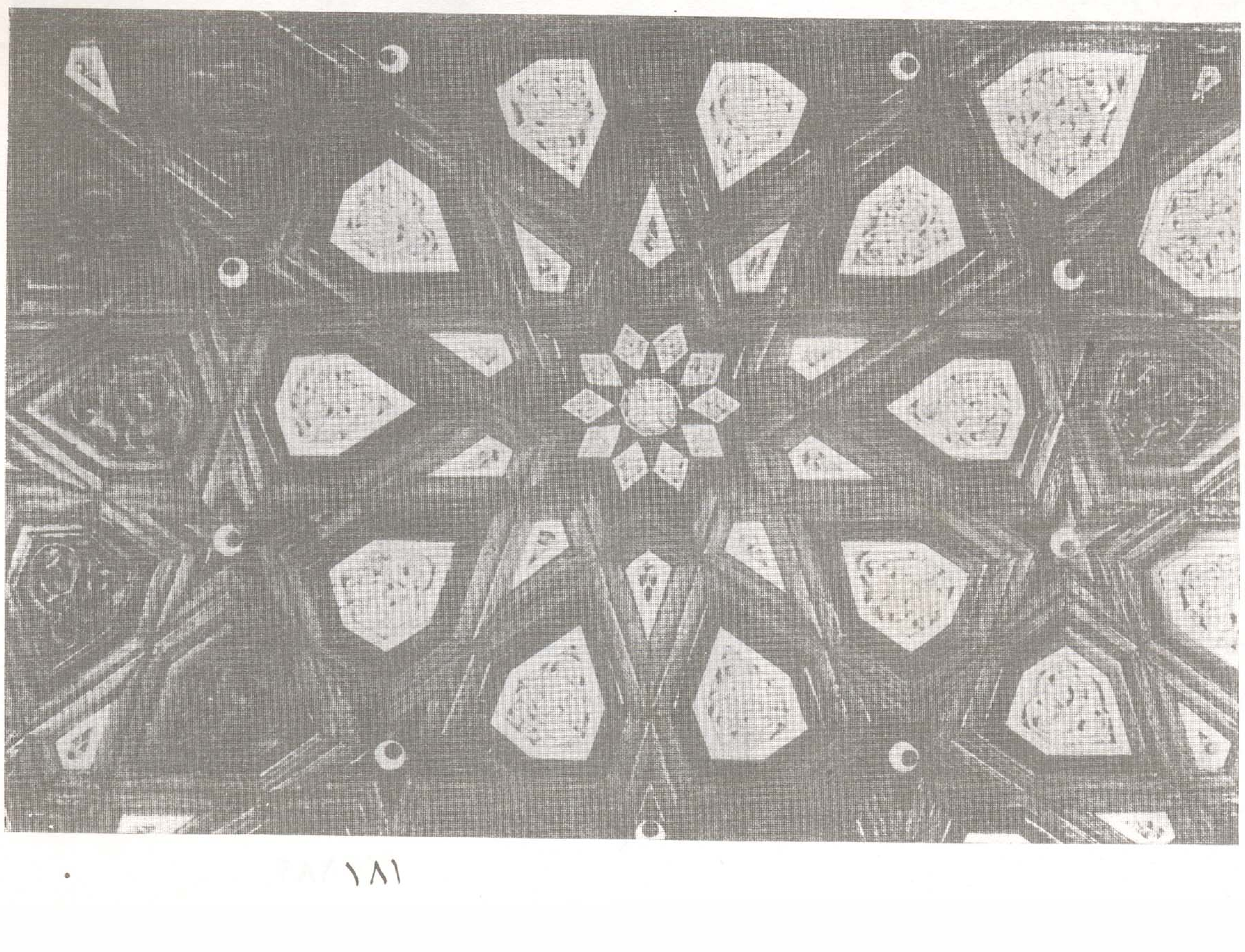
افريز خشبي لجامع السلطان حسن

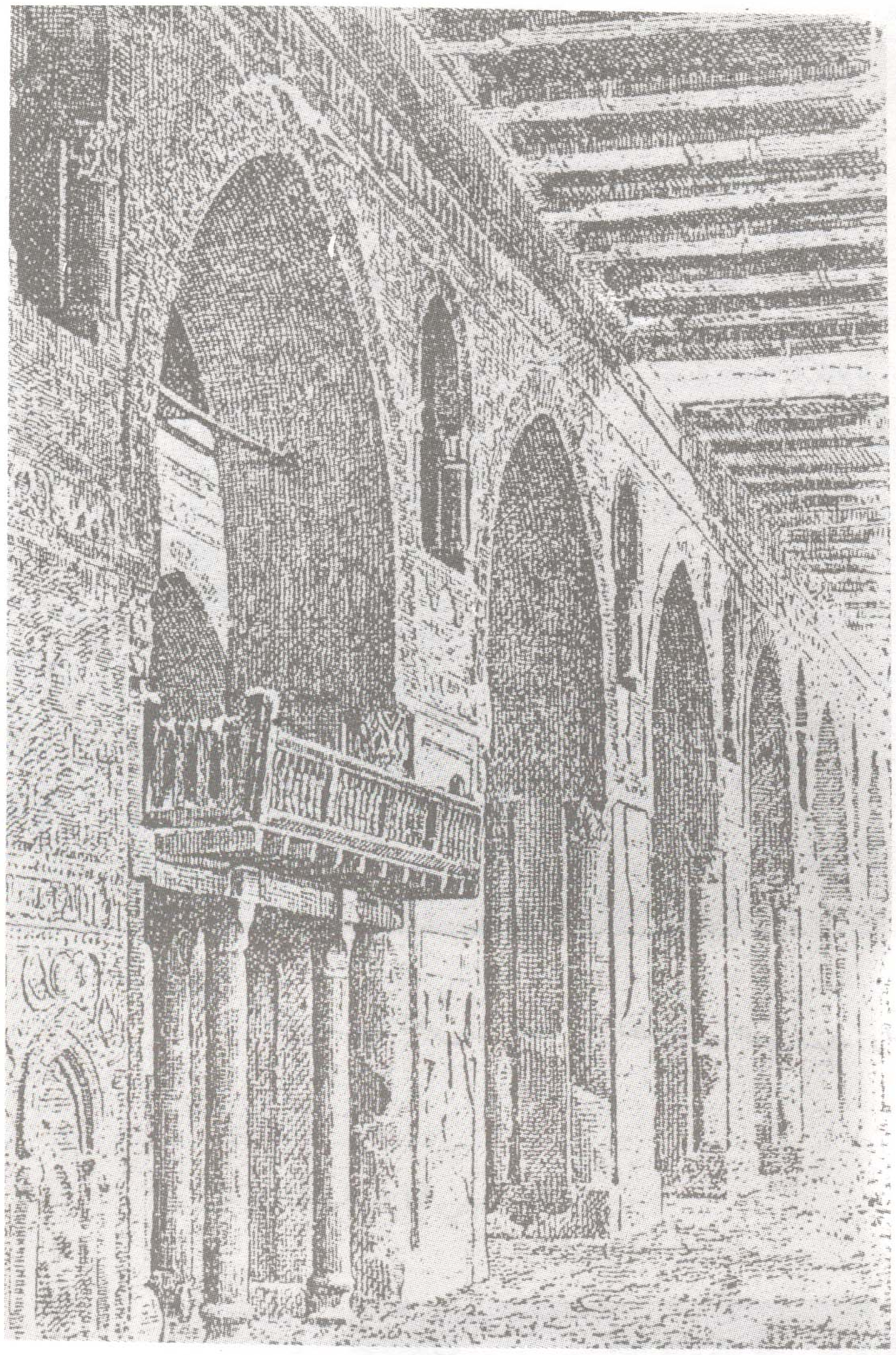




كنيسة أبو سرجة - نقوش خشبية وتطعيم بالعاج

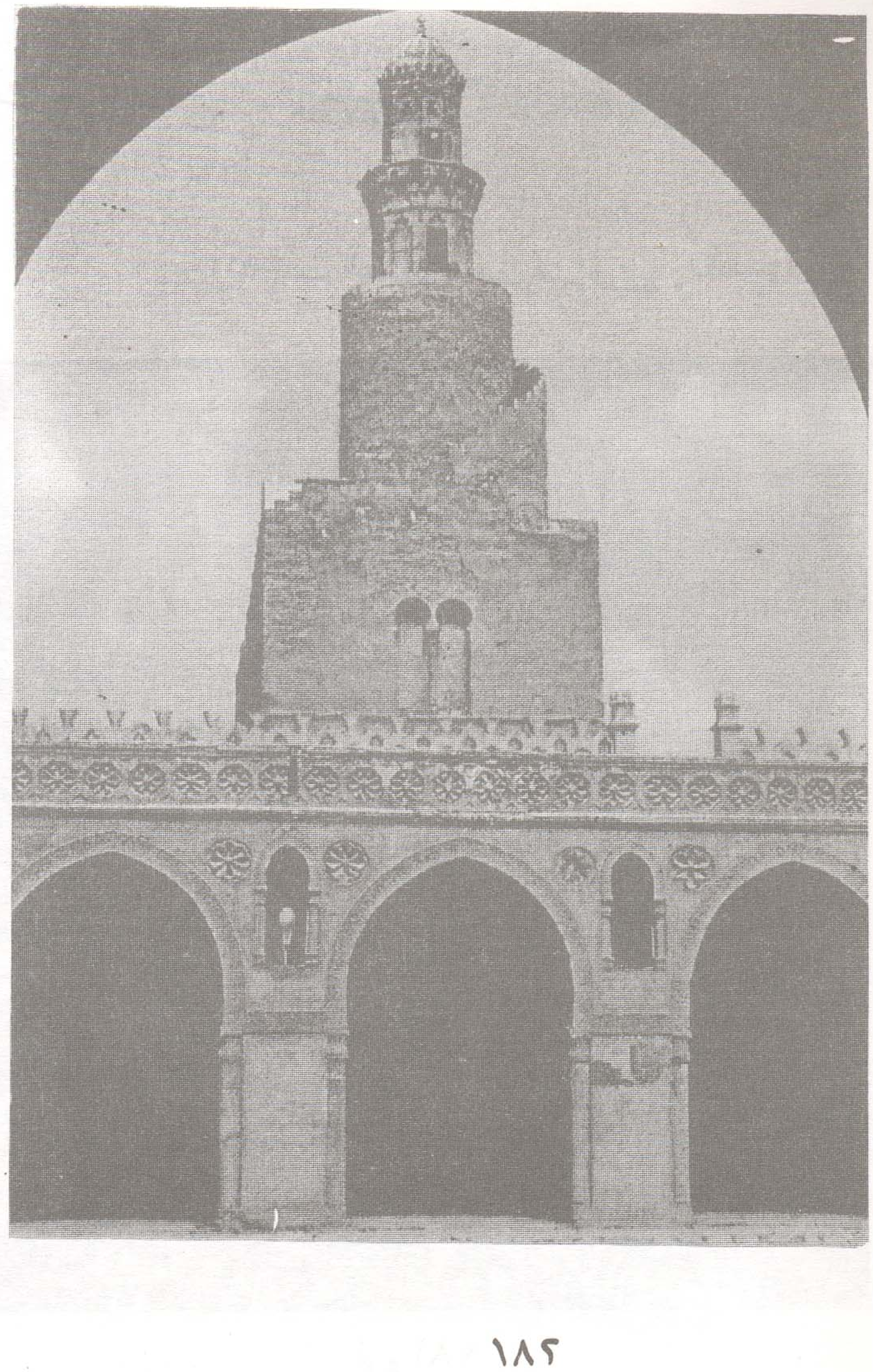
الكنيسة المعلقة - حفر على الخشب وتطعيم بالعاج





الدعائم بالرواق الشرقي

مأذنة الجامع





شكل جانبي لتابوت خشبي - المتحف الإسلامي بالقاهرة

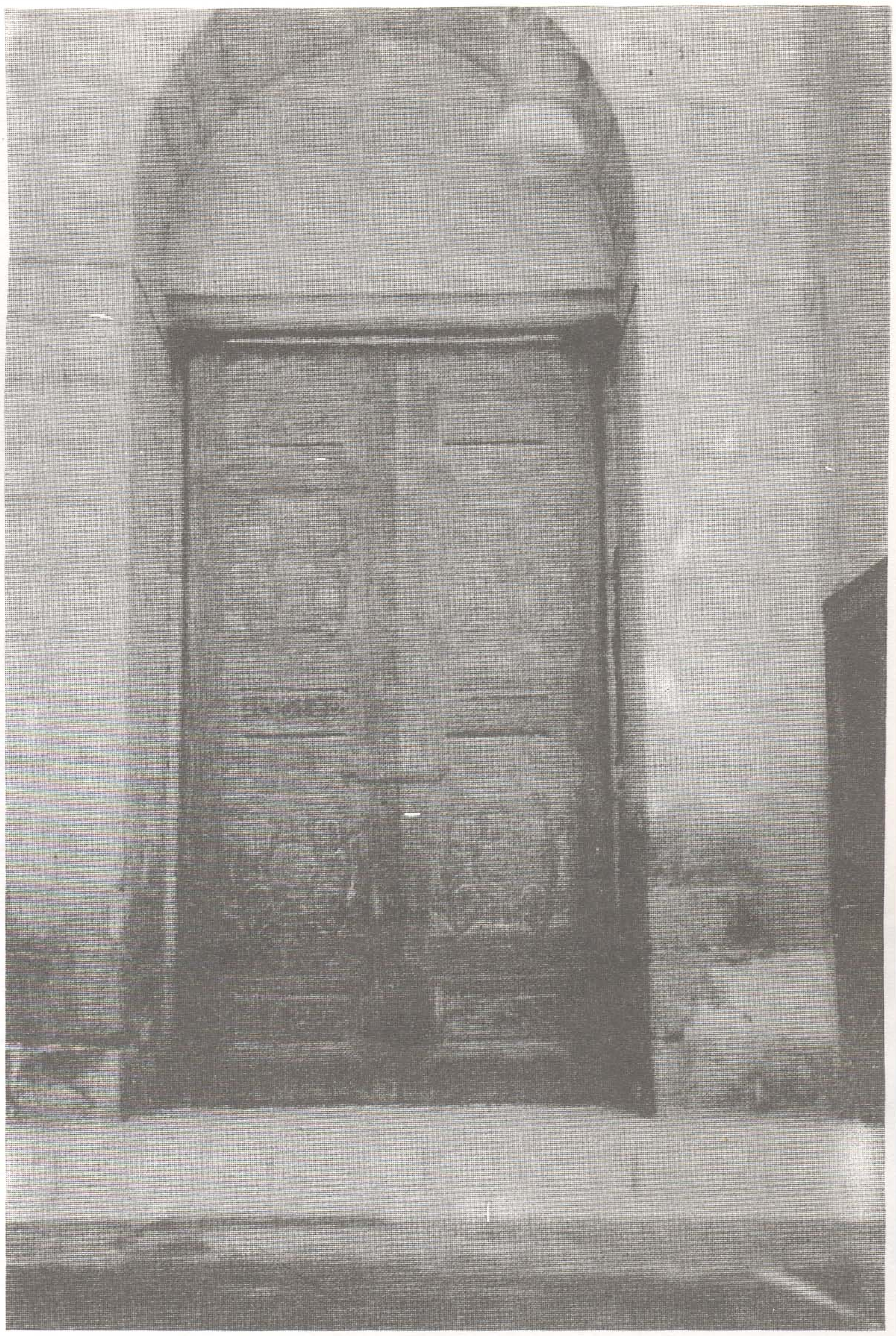
الكتابة الكوفية، فهي مكتوبة بخط كوفي جميل، لكل سورة البقرة، وسورة آل عمران، بما يحيط بكل أروقة الجامع. لقد أبدع الفنانون المسلمون إبداعاً عظيماً في عصر (أحمد بن طولون)، وقد اهتم الفنان بالحروف العربية، التي استهوته بأشكالها المختلفة، من رؤوس وأقواس، وسيقان، فخلق منها مجالا للزخرفة، تجلت فيه معاني شتى بعضها يعكس صور الجمال البسيط، وبعضها الآخر يعكس القوة والوقار، وبعض منها يفيض رقة ورشاقة، وكلها بوجه عام تتميز بروح العصر الذي ظهرت فيه، وتبرز أهمية الخط، ومكانته في الزخرفة ،وتطويعه لتجميل العمارة الإسلامية.

وقد برز اهتمام مؤرخي الفنون العرب والاجانب على السواء بهذا الافريز الخشبي الفريد، الذي تجلى فيه هذا النوع من الكتابة، وابداع الحفر على الخشب في هذا العصر، فأفردوا دراسات على جانب كبير من الأهمية -لانه بالفعل يعد ابداعاً متميزا في فن الحفر على الخشب.

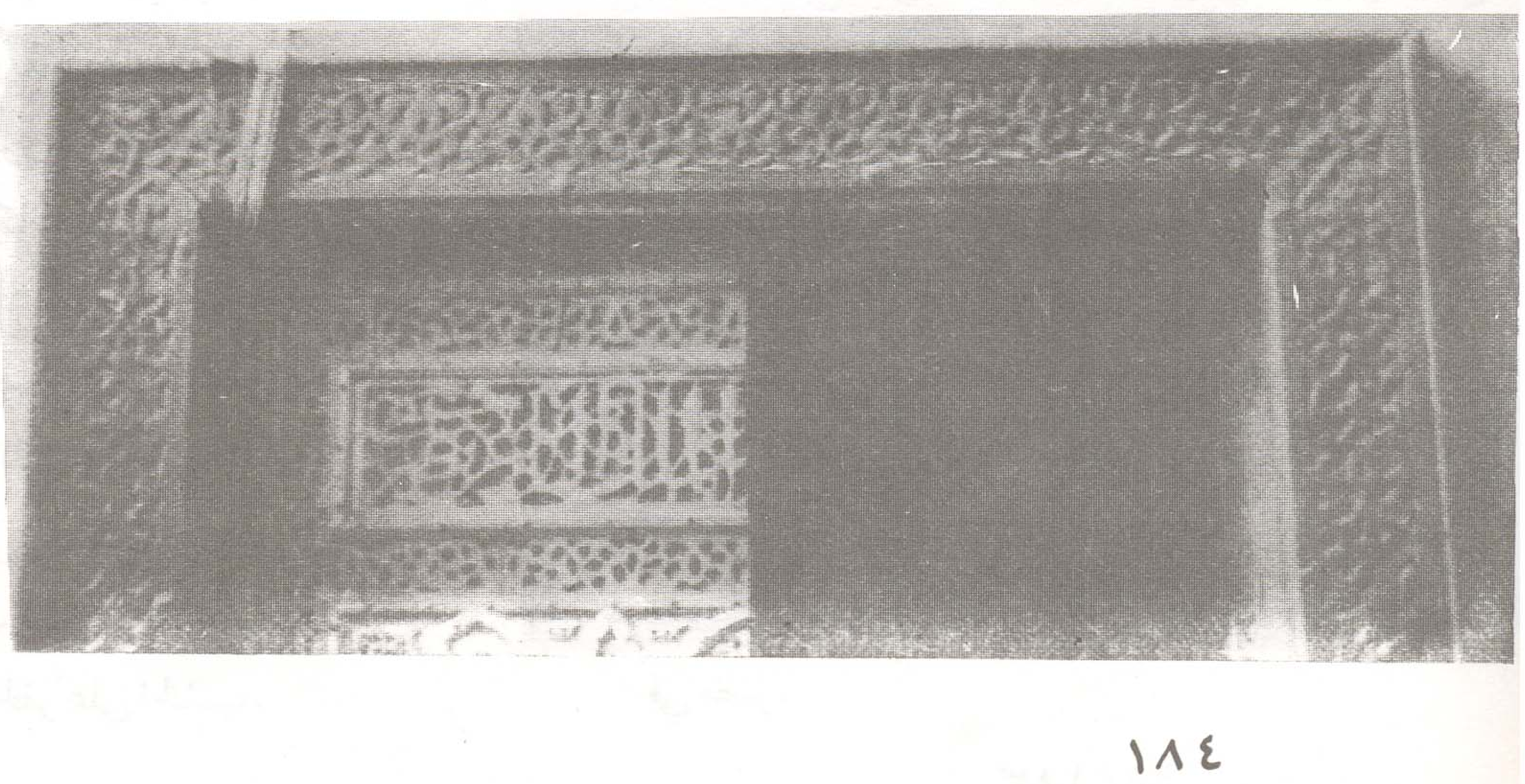
ونظرا للاهمية التاريخية لهذا الافريز، فقد تعددت آراء العلماء، ولمست الناحية الفنية للخط الكوفي، الذي مثل عنصراً زخرفياً من عناصر الفن الإسلامي، ومظهراً من مظاهر الفنون العربية الهامة، لأن هذا الأثر يخشى اندثاره.

وبالرغم من تعدد الآراء في هذا الافريز الفريد، إلا أن هناك اجماع على أن كتابة هذا الافريز تعتبر من أجمل وأجود الكتابة الكوفية في عصر ابن طولون، وخصوصاً اذا قيست بالكتابات الآخرى، للمسجد والتي تمت في نفس الوقت.

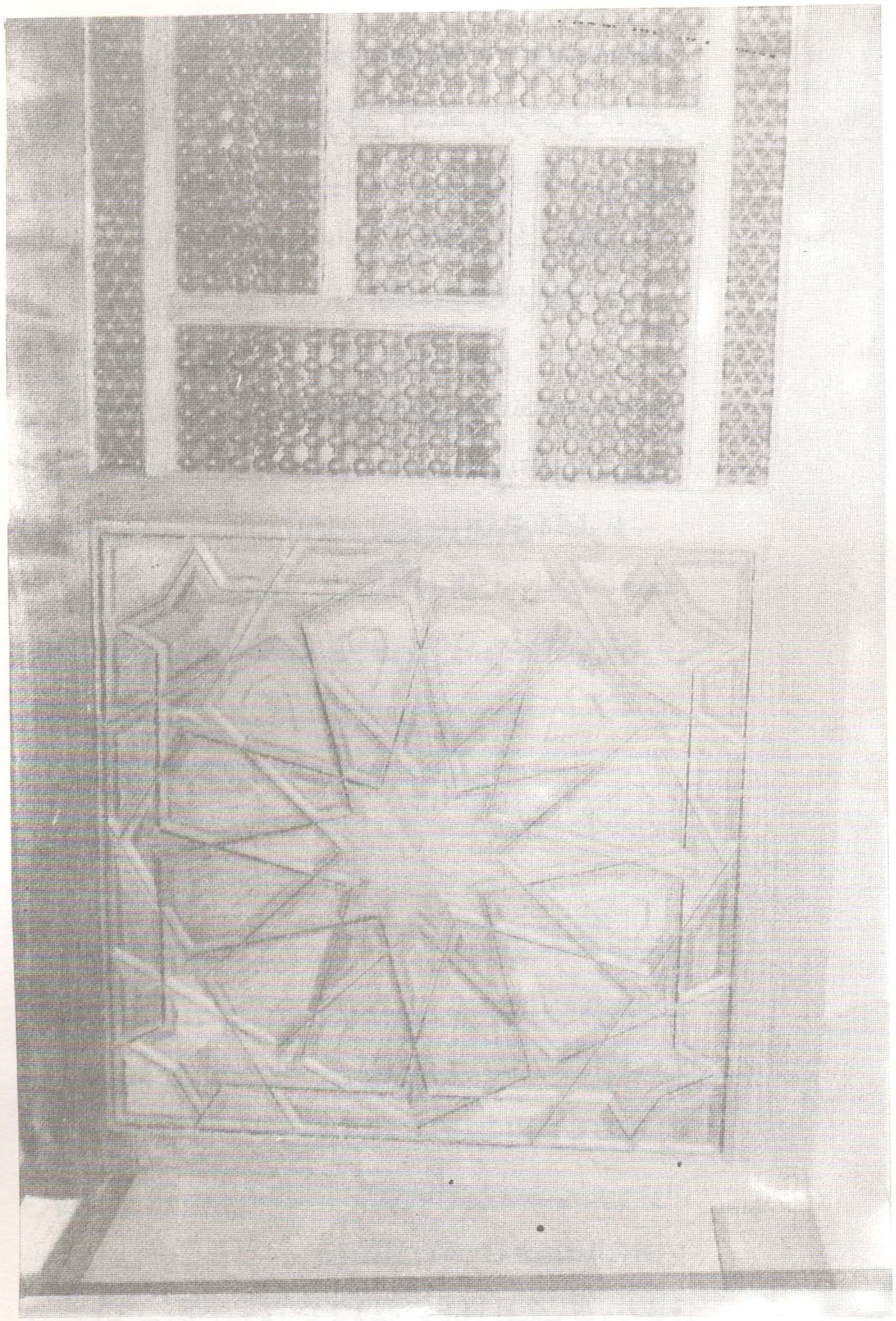
والذي يبرز أهمية هذا الافريز هو محاولة الاحتفاظ بوثائق تبين أصله، ووضعه الحالي، وصورته، التي كان عليها لأنه بمرور الزمن تعرضت بعض أجزاء منه للتلف، ووجود هذه الوثائق هام من الناحية الفنية، ومن الناحية التاريخية باعتبارها تأكيداً للمحافظة على التراث الإسلامي في مصر.



واجهة باب مسجد السلطان حسن



افريز خشبي لجامع السلطان حسن



واجهة برفان حديث

الجامع الطولوني -ميدان أحمد بن طولون بالقاهرة

الجامع الطولوني، هو ثالث جامع انشىء للجمعة والجماعة في مصر، ويعد بحق من أقدم الجوامع، المحتفظة بتفاصيلها وهيكلها الأصلي العظيم [٢٥٤هـ -٨٦٨م]، وهو من أكبر المساجد، حيث تبلغ مساحته مع الزيادات ستة أفدنة ونصف، ووضع تصميمه على مثال المساجد الجامعة، صحن كبير مكشوف يحيط به أروقة ذات عقود.

ومن أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية في جامع (ابن طولون) هو تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية، حتى في المبنى الواحد، وهذا يبدو واضحاً في النوافذ، والأبواب، والمنابر الخشبية، والتي تختلف كل منها في تصميمها وزخارفها، ولا يقف تحاشي الصيغ عند (النوافذ) و(الأبواب)، بل تمتد إلى العقود التي تتنوع زخارفهاو في الرواق العربي (لجامع ابن طولون) حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الأطلاق، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب، فتتكامل العمارة، والزخرفة، في ابراز العمل الفني، فهو يسحر العقل بفنه المعماري البسيط وبخطوطه القوية الواضحة، كما يلقي بالقدسية والخشوع في قلب المصلى، وهو هنا يؤدي هدفاً نفسياً، وعلى الرغم من بساطة تصميمه، إلا أن المهندس الفنان الذي شيد،

عرف كيف يتلاعب بالتوافق والتضاد، في الإيقاع المنتظم للعناصر الانشائية، والتنوع في العناصر الزخرفية، التي تزين بطون العقود، والشبابيك الخشبية، مما اسبغ على المبنى، رقة تضارع قوته، ولعب الفنان أيضاً بالمفارقة، والتضاد بين اشراق النور في الفناء، وظلال الأروقة التي تبرزها كتلة البدنات.

ولا يكاد المرء يرى المسجد، حتى يجد نفسه محمولاً على اجنحة الصفاء والسكينة مستغرقاً في تأمل صوفي، وفي عبادة كونية رائعة بارتفاع العقود واتساق الخطوط.

إن أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الاسلامية في جامع بن طولون هو تحاشي تكرار الوحدات الزخرفية، التي توشيها غلالة من الغموض الرقيق.

مئذنة الجامع

لهذه المئذنة أهمية كبيرة، فهي تختلف تماماً عن كل مآذن القاهرة، فتتكون مئذنة (أحمد بن طولون) من قاعدة حجرية، تقوم عليها ساق اسطوانية، يلتف حولها، من الخارج، درج حلزوني شبيهة للمئذنة الملتوية بسامراء بالعراق، ويؤدي هذا الدرج إلى طابقين منحنيين، يعلوان المساحة الاسطوانية، وتتوسطهما شرفة تستند إلى افريز من المقرنصات، وهي عبارة عن حنايا، نصف كروية فوق الفراغ المثلثو في الأركان الأربعة.

ويضم الجامع ست محاريب، أقدمها المحراب الرئيسي، وهو صينية مجوفة مكسوة بالرخام، والفسيفساء، أيضاً تزخرفه طراز من الكتابة الكوفية، وفوق المحراب كسوة خشبية منقوشة ملونة، ويعد المنبر الخشبي الذي يجاور المحراب، واحداً من أجمل المنابر، في جوامع القاهرة كلها وأقدمها، ويتكون من مجموعة اشكال هندسية، تضم بين فراغاتها حشوات خشبية، ذات زخارف بارزة، من خشب الساج الهندي (التك)، والابنوس، وللمسجد شبابيك، ذات عقود مدببة، تكتنفها من الجانبين حليات مستديرة مقعرة، زخارفها فصوص على هيئة مروحة، تملأها زخارف هندسية،



حفر على الخشب تواصل الاجيال/حديث

طبق مستخدم التراث الاسلامي - حديث



متنوعة الأشكال لا يتكرر فيها التصميم مرتين، مما يحول من السأم في نفس الكشاهد، بل يلهب شوقه ويؤجج فضوله الفني -وينعش وجدانه في عبادة كونية لا تنتهي.

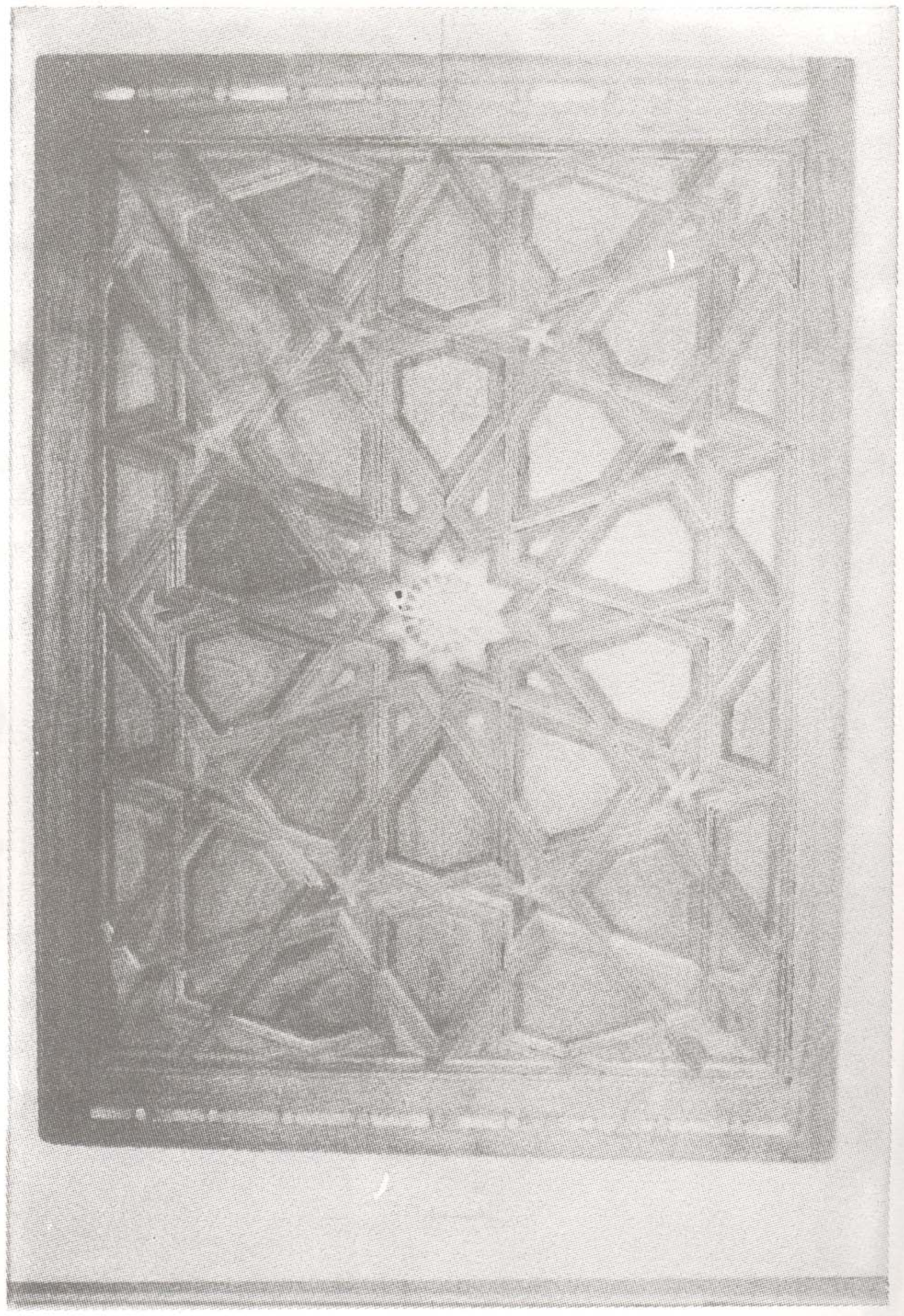
إن فن التصوير الهندسي التجريدي، امتداد لفن التشكيل البصري، حيث انه يضم آلاف من المثلثات، والمربعات، والدوائر، والمخمسات، والسداسيات، والثمانيات، وكلها ملونة بألوان مختلفة، ويتشابك، ويتداخل أحدهما بالآخر، وهو عمل يبهر العين بداية، ثم ما يلبث أن ينتقل للعقل، من شكل إلى آخر ماراً باللوحة من أقصاها إلى أقصاها.

ولا تزال حرفة (الحفر على الخشب) قائمة في مصر إلى وقتنا الحاضر، حيث أبداع العامل الحرفي، الذي يتقن الصنعة، ويحول الخامة إلى قطعة رائعة، تموج بالفن والجمال، وتجذب عشاقها مهما انتشرت الآن.

وقد أظهر الصناع المصريون في فن الحفر على الخشب تفوقاً ملحوظاً -وخبرة -ودراية تامة بأنواع الأخشاب المختلفة، ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية منها، التي سبق أن استخدموها، بل لجأوا أيضاً إلى استيراد أجود أنواع الأخشاب من الخارج، مثل الأبانوس والأرز، وخشب الجوز، والبندق، والبلوط، بالاضافة إلى أنواع الخشب الموجودة مثل الزان والتوت، والجميز، وشجر الليمون، والجوافة، كما استخدموا سن الفيل، والعظام، والكهرمان للتطعيم.

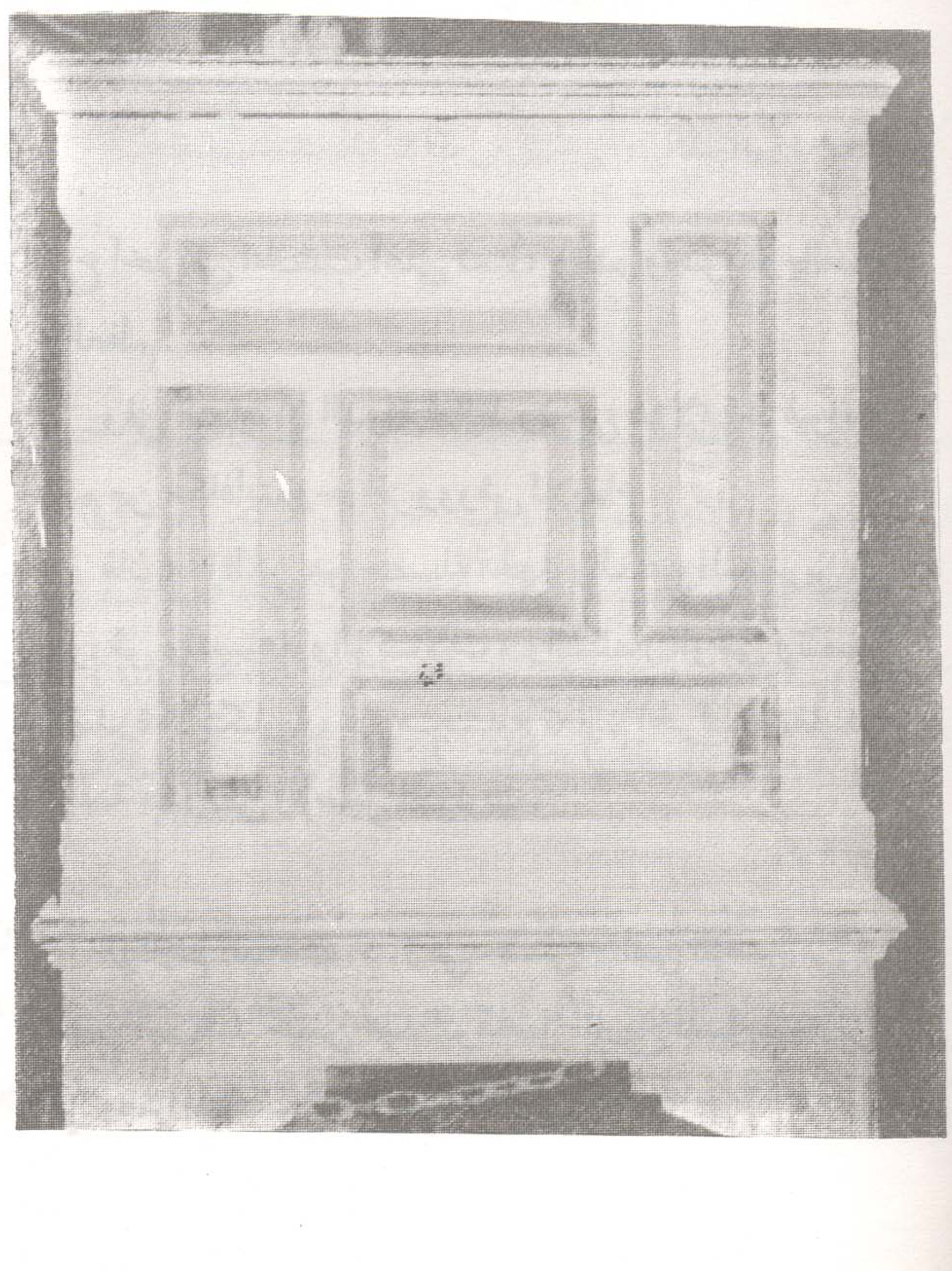
وتتجلى آثار هذه الحرفة المتميزة في عصرنا الحديث، في أحياء القاهرة القديمة (مثل بيت الكريتلية) بجوار جامع ابن طولون، وبيت (جمال الدين الدهبي) بحارة حوش، قدم المتفرعة من شارع المعز لدين الله، بالغورية، وبيت السحيمي، بالدرب الأصغر بناحية الجمالية، وبيت السناري بالسيدة زينب، وأيضاً البيوت الأثرية برشيد في عصر المماليك.

وقد ازدهر (فن النجارة) وأثبت دوراً مهما في الآثار القبطية والإسلامية، في المنشآت الدينية والمدنية، في الكنائس والمساجد، والبيوت بمختلف المشغولات الخشبية.



واجهة باب حديث - حفر على الخشب

كرسي مصحف - مسجد الرفاعي



ومما هو جدير بالذكر، من التحف القبطية المشهورة في العصر الفاطمي، باب خشبي في كنيسة [ابي سيفين] بمصر القديمة، يتألف من حشوات بعضها لرسوم رهبان، وبعضها الآخر أرضياته، فن رسوم فروع نباتية، ورسوم هندسية متشابكة، وكان للقبط مهارة في صناعة الحفر والنجارة على الخشب، وإن (الفاطميين) عرفوا في اكثر أيامهم بالتسامح الديني العظيم، لذلك لم نعجب إذا رأينا في الكنائس القبطية، مثل الزخارف التي نراها في المساجد والأثاث الإسلامي.

وللحرفي المصري خبرة بطبيعة الجو في بلاده، فهويدرك أن للاخشاب طبيعة خاصة صيفاً وشتاءً، تبعاً لحرارة الجو وبرودته.

وكانت حرفة الحفر على الخشب بل النجارة عموماً، ضمن الحرف التي تجمعت داخل شيوخ (لكل مهنة شيخ أو أسطى)، وفي السنوات القليلة الماضية، تجلت ظاهرة النجارة، والحفر على الخشب، بوجه الخصوص في تجميل الأثاث العصري، بالإضافة إلى تجميل منابر المساجد وكرسي المصحف، الخ، مما يؤكد الطراز العربي الأصيل.

وقد أبدع (الحرفيون) في فن ودقة الحفر على الخشب في العصر الحديث، مثل زخرفة أيدي العصى المصنوعة من الخشب، أو الأبانوس والبرفانات الخشبية، وبراويز الصور، وعمل السبح.

إن [التجريد في الفن الإسلامي] ما هو إلا محاولة لاظهار جوهر الشيء، والبعد عن المحاكاة، وان التكرار في الوحدات الزخرفية في الشبابيك، وفي النقوش الخشبية مع تبسيط الأشكال وتجريدها في خطوط مبسطة ومنظمة يجعلها تعطي ثمة إيقاع لانهائي، يمثل حركة الكون الابداعية، فالكون هو مصدر الهام الفنان المبدع، كما ان من صفة التجريد التي عرفت عن (الفن الإسلامي) كانت عاملاً طبيعياً للتأقلم النفس والروحاني بين الجماعات، كما يسرت تبادل الأشكال والأنماط في البلاد الاسلامية المجاورة.

هكذا اقبل (الفنانون المشتغلون بالحفر) في الخشب على انتاج التحف الدقيقة، ولاسيما المنابر والأبواب والكراسي، كذلك ازدهرت اساليب اخرى في زخرفة الخشب لتطعيم الحشوات بخيوط، واشرطة رقيقة، من



واجهة منبر مسجد الرفاعي

نوع آخر في الخشب أغلى ثمناً، واندر وجود أو بالعاج والعظم.

وفي النهاية أن الدولة تحافظ وترعى هؤلاء الحرفيون بما لهم من مكافآت وحوافز وورش للابداع.

فان هذا الفن هو حصيلة الجهد والدأب المستمرين في الورش والمعاهد والوكالات، وانتشار الوعي وتنمية القدرة الابتكارية، في مجتمع تعليم الحرف التقليدية لرفعة هذا الفن الأصيل المتوارث.

مراجع البحث. د. زكي حسن -الفن الإسلامي في مصر أستاذ/ حسن عبد الوهاب -تاريخ المساجد الأثريه في مصر المتحف الإسلامي بالقاهرة.

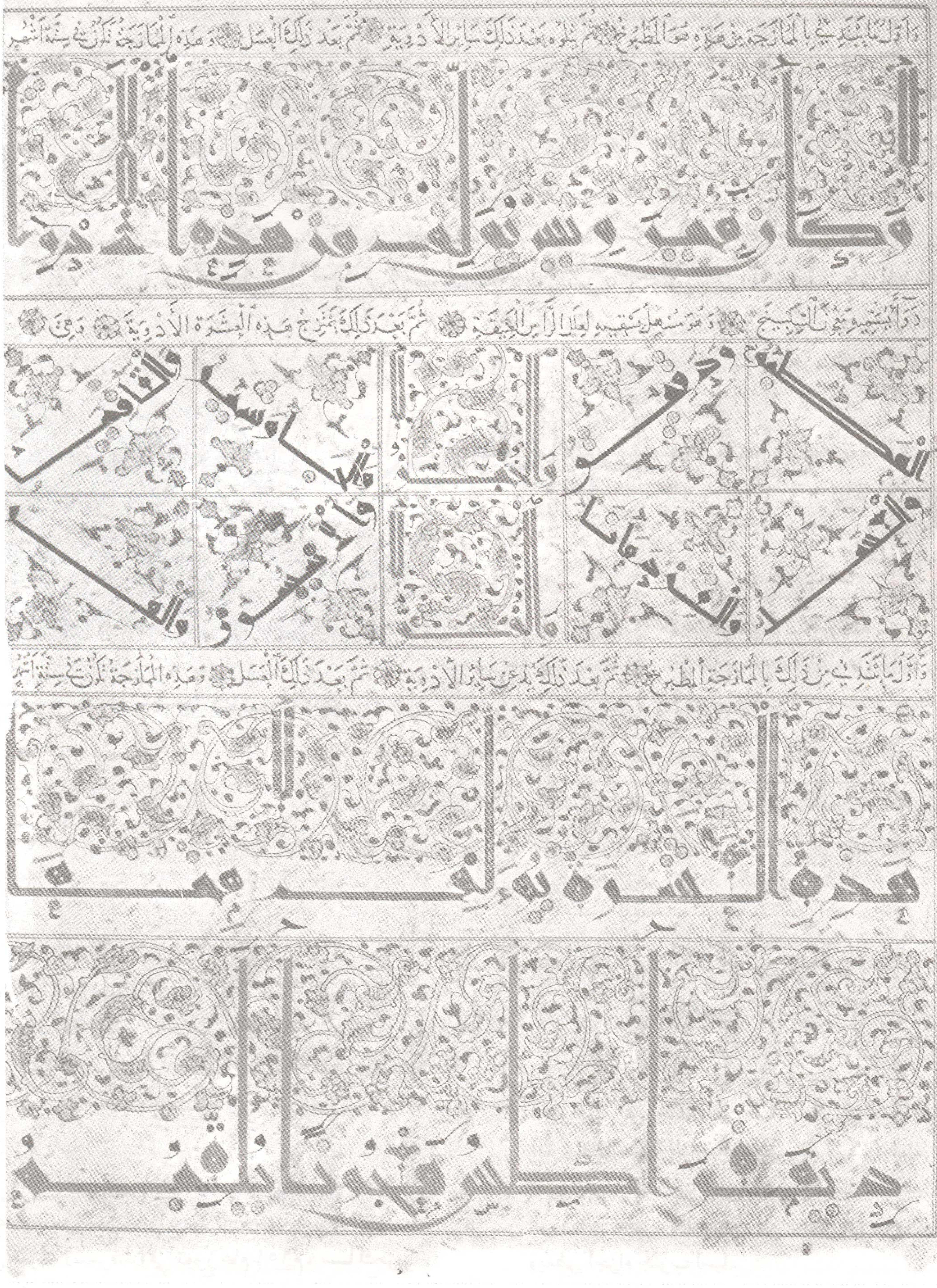
فنّ الورق المرمري و فن الورق اليدوي الإسلامي

إلكسندرا سوتيريو

رئيسة مؤسسة عالم الورق التي قامت بتأسيسها، بغرض تأكيد حماية فنون عمل الورق التقليدي من خلال التنمية والتجارة، مركزة في ذلك على الورق التقليدي الاسلامي وهي تعمل في هذا الميدان منذ عشرين عاماً.

لانستطيع أن نتحدث عن جمال فن الزخارف المرمرية (الأرابيسك)، من غير أن نذكر (الورق) الذي يوضع فوقه المرمر، خاصة لأن مهنة صناعة الورق العربية، هي فريدة في جمالها وطريقة عملها وكانت هي السبب تاريخياً، بانتشار الورق الى أوروبا وأجزاء من آسيا.

وقد كان استيلاء العرب على بعض الحرفيين الصينيين، الذين كانوا يحترفون مهنة صناعة الورق، في معركة [سمرقند] في تموز عام ٦٥١م، سبباً لتحرير هذه المهنة من الاحتكار الصيني لها، في الحقيقة، فإن الورق كان يصنع على الأرجح بطريقة صغيرة، في البلاد التي كان يمر فيها مسلك الحرير عن طريق مواطني تلك البلاد، ومما لاشك فيه بأن توحيد المواهب التي أخذت من صانعي الورق الذين كانوا أسرى، والحاجة للمحافظة على القرآن، بالاضافة الى حب العرب لفن الكتابة، هذه كلها أدت الى نشر صناعة الورق الى الجزيرة العربية، ومنها الى أوروبا والهند، وبعض أجزاء جنوب آسيا.



وأول ما يبتدئ بالممازجة من هذه هو المطبوخ ثم يتلوه بعد ذلك سائر الأدوية ثم بعد ذلك العسل وهذه الممازجة تكون في ستة أشهر
دواء يسمى معجون السكبينج وهو سهل يشفيه لعلل الرأس العتيقة ثم بعد ذلك يمتزج هذه العشرة الأدوية وهي
وأول ما يبتدئ من ذلك بالممازجة المطبوخ ثم بعد ذلك يدعو سائر الأدوية ثم بعد ذلك العسل وهذه الممازجة تكون في ستة أشهر

ويحدثنا الثعالبي، وهو كاتب عربي من القرن الحادي عشر للميلاد، عن إحدى المعارك حيث يقول: [لقد كان زياد، ابن صالح الذي أخذ الأسرى، ومن بينهم وجد صانعي الورق، بعد ذلك نمت الصناعة الى حد بأنها أصبحت تجارة لأهل سمرقند، وجاءت لتعطي الخير والرفاه للانسانية كلها على وجه الأرض].

سمرقند أصبحت العاصمة الجديدة، وأصبحت خلال مئة عام المورد الرئيسي، الى درجة ان أحداً من مراقبي ذلك العصر (التاسع للميلاد) قد قال: [إن الورق البردى المصري بالنسبة للغرب، إنما هو الورق السمرقندي بالنسبة للشرق]، بعد ذلك بقليل نرى تأسيس مصانع الورق في بغداد، حيث ساهم أكثر من مئة تاجر كتب في المساعدة لتوسيع هذه المهنة، رغبة في سد حاجات سوق الورق.

لقد عملت مع عائلات آل كاغزي (هم صناعي ورق)، وهذه العائلة قد احتكرت هذه المهنة، وقد كان أسلافهم من أماكن مثل بلق، وبخارى، وطشقند، وسمرقند، وكانوا من أوائل صانعي الورق العرب، ولقد خططت هجرات عائلاتهم الى كشمير، وباكستان، وشمال الهند، وداكا.

قبل ألف عام، كان صانعي الورق المسلمين، يمارسون طريقة وحيدة في تكوين صحف الورق، وهي التي تتكون من وضع أوعية ضخمة للسوائل، توضع في حفرة في الأرض، وهذه الطريقة لاتزال تستعمل في بعض أجزاء من الهند الى اليوم، بالإضافة الى وجود آثار لصناعة الورق بهذه الطريقة عن طريق الألواح الهندية التي صنعت بها، عندما كان الفن المغولي والاسلامي قد وصل الى أوجه.

المواد الخام المستعملة في صناعة الورق التقليدي عند العرب بالكتان، والقنّب، المستعمل في صناعة الحبال والخرقة، ونجد في الهند اليوم بأن الحرفيين يستعملون الخرق القطنية، والتي ساعدت في ترميم الممارسة التقليدية الهندية، باستعمال [القنب] الذي يجفف تحت الشمس، ويتم وضعه على ألواح تسمى تشايوتراس، مخمّرة بليمون يسمى كوندا‌س، وتسحق الى أن تصبح عبارة عن معجون نحصل عليه عن طريق مطرقة، هذا ونجد أن الوسائل الحديثة اليوم تتجه لقطع هذه المادة، ووضعها في مخفقة كهربائية.

إن الطريقة التقليدية في صناعة قلب الورق، والتي تسمى [تشابري] في الهند، تأتي مباشرة في قوالب عربية أو صينية، وهي تشبه ستارة من قصب تسمى تشيكس، وتوضع على منسج مع أقصاب، وضفائر، والورق، يوضع ليجفف، ويكون الورق من خلال نقعه في وعاء ضخم من الماء لتكوين المعجون، وبهذه الطريقة يجف الماء، ويتم فصل صحف الورق عن القالب، ويعاد تكرار هذه الطريقة للحصول على الكميات المطلوبة يومياً.

هذا ويتم تجفيف الصحف الهشة المبللة بالماء، بتعليقها في أسطر متساوية، بينما نجد بأن طريقة أقدم، كانت تعتمد على تعليق الصحف المبللة على جدران الأبنية ليتاح تجفيفها، وبما أن فن الكتابة العربية أو الزخارف بأوراق ذهبية، يحتاج الى سطح مصقل بطريقة عالية، فإن الورق كان ينقع أولاً بمادة صمغية، ومن ثم يصقل باليد، عن طريق لوحة خشبية، أو حجر أملس، ولقد وجدت أن كثراً من مواد الصقل كان تصنع من العاج في الهند أو من الزجاج في تركيا، هذا المظهر الحرفي لايستعمل الآن في الهند، إن جمال الورق العربي، المصنوع يدوياً وأسطحه المصقلة برقة، كانت كلها عوامل لتحفيز [فن الكتابة العربية] بالإضافة الى أن طريقة استعمال الألوان الرقيقية في الصور المصغرة، أدى ذلك كله الى اعطاء شفافية للورق، كما نجد بأن هناك مثال آخر للورق الشفاف، الذي يسمى هيران كينشياتي، أو كيتشيللي تاج فإنه يصنع من جلد الغزال أو الثعبان، وكان يستعمل في كتابة القرآن في القدم، أو في زخرفة الكتب للحفاظ على الصباغ، أو المادة الملونة من التلوث.

إن صناعة الورق المرمري العربي، كانت عبارة عن فن، وصل الى أوج جماله في تركيا، وبلاد فارس، وكان قد حافظ على رفاهة الحس المغولي، كما ان الحرفيين في (داكا) كانوا قد اهتموا بطريقة خاصة بتحضير الصحف المرمرية، التي كانت تصنع بمادة صياغية منقوعة بوسائل لزجة، وكانت تملق



صفحة من القرآن الشريف - من إيران أو تركيا - القرن السابع عشر

بنقوش تزيينية بطرق عديدة.
وهذا الفن كان يعرف باسم [فن السحابة] واسم (ابرو) في (تركيا) وأبري في بلاد فارس، وأبار في الهند، ويقال بأن سر هذه التقنية، كان قد انتشر من تركستان الى الحرفيين الأتراك،

والصينيين، والفارسيين من خلال طريق الحرير، وكان يعتقد بأن الحرفيين اليابانيين هم الذين اخترعوا نموذج هذا الفن الزخرفي، ولكن بعض الحقائق تدلنا على ان [الصينيين] كانوا قد استعملوا هذه الطريقة قبلهم، وهنا نذكر شاعراً من كشمير، يعطينا دليلاً على جمال هذا الفن عن طريق شعر كتبه الى محبوبته، حيث يقول:

[سوف أكتب من الآن فصاعداً، رسائلي على الورق التي تحمل تشكيل الغيوم (الابرو) السحابة، لعلك تشعرين بحالة عيني الدامعتين].

وكانت الزخارف ونقوشها، تشكّل على الورق المرمري، من خلال سائل أو لون يطفو على سطح مادة جيلاتينية، ومن ثم تظهر قطرات من هذا السائل، حيث يتم بعد ذلك تشكيل الزخارف، والنقوش من خلال عصا، أو عدة مافوق السطح الجيلاتيني، وكثيراً من الأحيان، يضاف الى هذا السائل بعض المواد الأخرى، بطريقة تسمح لهذه القطرات، بأن تنتشر على السطح باتجاهات مختلفة، لتشكيل الوحدات الزخرفية المختلفة.

إن أبدع وأصعب وقت لنشاط [فنان الابرو]، هي تمشيط قطرات السائل الملونة على السطح، أو مسحها بأشكال مختلفة، بحيث يتم ظهور تشكيلات فريدة ومختلفة على سطح السائل، هذا ويتم نقع كل ورقة جديدة بالشب، ومن ثم وضعها فوق السائل المزخرف بحرص، وسحبها مع تشكيلاتها الزخرفية، وتعليقها لتجفيفها تحت الشمس، والورق المرمري الجميل كان يستعمل كثيراً في الكتب لصناعة الزخارف، وتزيين أطراف بعض النصوص، أو الصور المصغّرة الفارسية، وكان يتم التحكم في حركة السوائل الزخرفية من خلال طرق عديدة، كرميها بطريقة عشوائية لتشكل دوائر عديدة، وبعض قطرات هذا السائل، كانت تسحب لتشكل ماهو شبيه بالنبات، كما كان الحال في تركيا، حيث نجد مثالاً من القرن السادس عشر، وفيه رسم لزهور كانت قد رسمت باستعمال رأس القلم عن طريق سحب القطرات.

إن الخطاطين أيضاً كانوا قد نقشوا كتاباتهم فوق الورق المرمري، استعمالاً للألوان لتجميل كتاباتهم، ويعتبر الابرو الطريقة الأفضل للاستعمال في الفن الاسلامي، نظراً لأن الدين نفسه قد حرم تصوير الأشخاص، وقد حظي فن الابرو بأهمية قصوى بين الفنون الاسلامية وأروع ماكان ينجز من أعماق (الأرابيسك المرمري) هو تشكيل لتخيلات كاملة تظهر على الورق، وكانت تمثل هذه المنمنمات المرسومة، صور المهر، والفرس بالقتال، أو في السباق، أو إمرأة بدينة، وهي لوحات نادرة لم يتم اكتشاف إلا القليل منها، وقد وصل الحرفي الى قمة إبداعه في هذا المجال من إظهار للمهر بألوان تعطيه الحياة من خلال تمويجه للألوان، وهكذا كانت الحال عندما كان يمثل إمرأة بدينة، حيث كان الخط يعكس كل عضلة أو حركة من جسمها.

كثيراً من هذه اللوحات المرمرية كانت تأتي من بيجابور في الهند حوالي عام ١٦٥٠، حيث كانت تسمى (أجرا) الجنوب، وهذه المنطقة الاسلامية، كانت عاصمة آل عادل شاهي، الذين حكم ملوكها خلال القرون الـ١٥-١٦-١٧ للميلاد، وكان معظمهم يهتم بتنمية فن الكتابة.

ومن خلال تجربتي الشخصية، وحتى أسعى لتطوير ميدان الحرف اليدوية وتوفير مسببات العيش للحرفيين الهنود، فقد وجب علي أن أطور الكثير من الورق الزخرفي الحديث والمواد اللازمة للتصدير، فمثلاً في إحدى القرى يوجد أكثر من (٢٥٠) حرفي يصنعون الورق بالطريقة التقليدية، وهو مايوجد في قرى أخرى أيضاً..

لقد حاولت بقدر الاستطاع الحفاظ على النماذج التقليدية، لكي لانخسر هذا التراث الفني ولكن عناصر التصميم قد تغيرت، وهكذا فإن من الواجب للمواد أن توازي ركب السوق الدولي، وبما أن هناك إنعاش جديد لصناعة الورق يدوياً، فإنه يكون في الروعة أن نرى نفس الإنعاش يحدث بمناطق أخرى، حيث يوجد الورق العربي الذي كان يصنع تقليدياً في يوم من الأيام، وليتم ذلك، فإنه يجب علينا أن ننشر هذه المهنة، ولو بجهد لتضمن استمرار عطاء (فن الابرو) وفن الكتابة، والكتب، لنحافظ على التقاليد ولنعطي موارد غنية للحرفيين المعاصرين.

الارابسك في التطريز التقليدي في مدينة مكران الباكستانية

بحث مشترك لكل من
فاليريا ف. بياتشيني
المهندس المعماري كلوديا الباغو نوفيللو
السيدة زبيدة جلال خان

ألوان مكران الستة

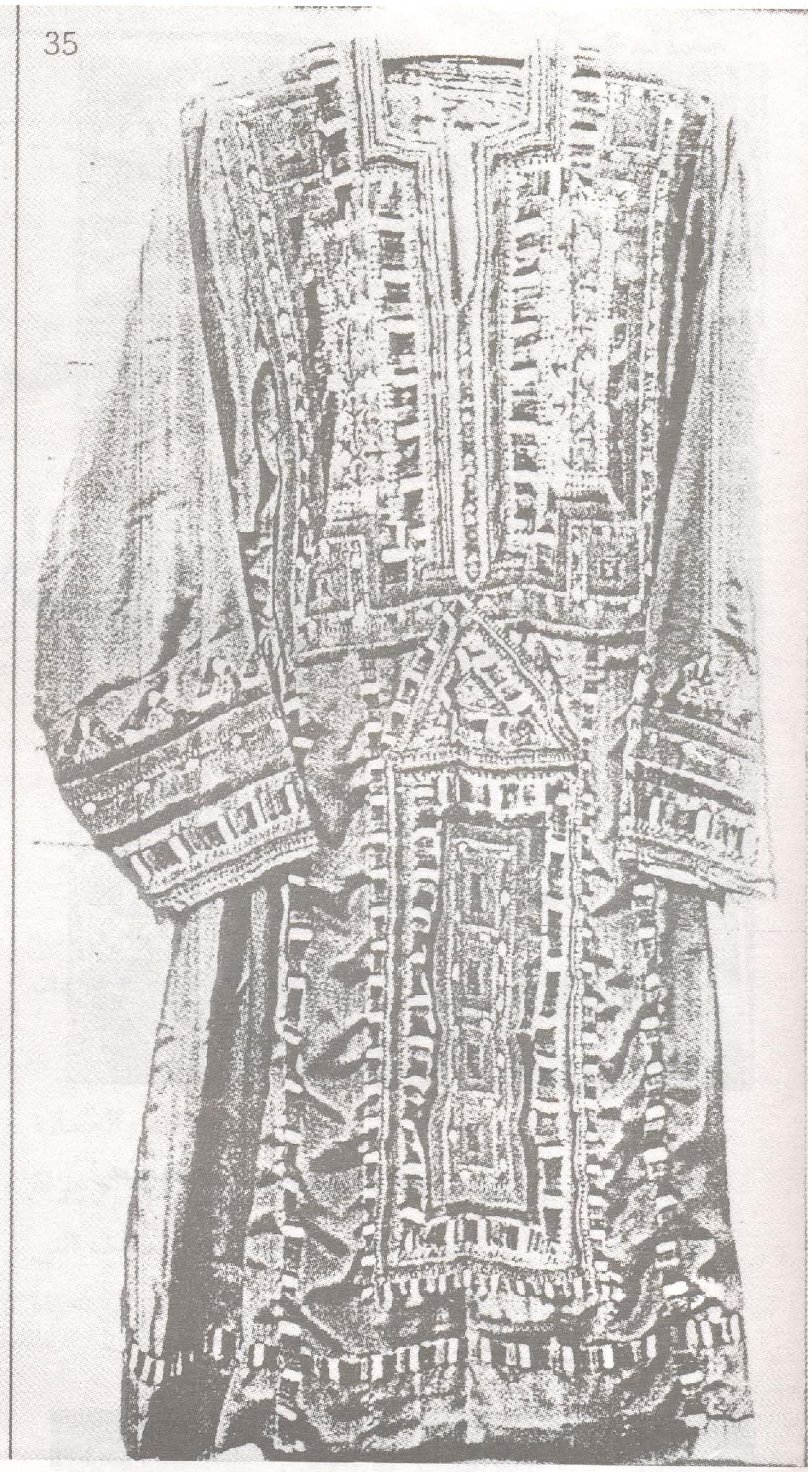
الارابسك في التطريز التقليدي

لقد بدت منطقة المران للمسافر الاجنبي بانها أرض قاحلة، شبه قاحلة، حرقتها اشعة الشمس، وتعصف بها الرياح الشديدة، الرحالة الاوروبيون قد وصفوا تلك البلاد، بانها جرداء تشبه سطح القمر، الى جانب ذلك الوصف القاسي هناك صورة اخرى: تراث محلي غني، اشعار واساطير تحدثنا عن تاريخ هذه المنطقة، وعن تاريخ تلك الشعوب العريقة التي عاشت فيها، منذ القدم، والذين حولوها الى مناطق خصبة مأهولة بالسكان، حولوا سهول (مكران) على طول الانهار والخور الى اراض خصبة، بفضل عمل الانسان وبفضل التقنيات الحديثة (قربند، خورجا، وقريز)، ففي هذه الايام بامكاننا ان نشاهد وباعجاب هذه الاراضي القاحلة التي اصبحت، جنائن غناء، وخضراء مزهرة.

بالاضافة الى الطبيعة التي تبهر الرحالة الاجنبي، هناك ايضاً التناقض الكبير الموجود بين المعالم المتوحشة، التي تتسم بها الطبيعة، واعمال الارابسك الملونة، المطرزة بالالوان الستة التي تظهر على ملابس النساء التقليدية.

هذه الزخارف الأرابسكية الملونة، التي وصلت الينا





زخرفة في الأزياء

عبر القرون دون ان تصاب باي تغيير تمثل الشكل التعبيري الأفضل والأحسن للشخصية الثقافية والتاريخية لشعوب هذه المنطقة.

اذا قمنا بتحليل هذه (الاعمال الحرفية التقليدية) من خلال عناصرها التشكيلية، (الأسلوبية) الى جانب المظاهر الفنية والتقنية للتطريز يبرز نوعان رئيسيان من الملابس النسائية. وبعد القيام بتحليل هذين النوعين الاساسين، يمكننا ان نستنتج الخصائص الاتية:

١- هيمنة الرسم الهندسي، في عمل الزخارف والزينة.

٢- وجود شكل المثلث، كعنصر اساسي في الزخارف واعمال الزينة، الذي يخلق شكلاً هندسياً

لانهائي نتيجة لتفاعل الاف المثلثات المختلفة الاحجام .

٣-الالوان المستعملة كانت دائماً وابداً هي التالية : الاسود، والابيض، والازرق والاحمر والاخضر اللون الاحمر البرغندي .

الاجيال تمر، والاذواق تتغير، الكهرباء والتحديث يسيران قدماً، جالبين معهما ادوات واجهزة وتقنيات جديدة، وبالرغم من كل هذا فالنماذج والعناصر لاتتغير أبداً، بامكاننا ان نجدها حتى في يومنا هذا في الملابس التقليدية المزينة بالتطريز اليدوي، وبتلك الملابس المطرزة باستعمال الماكينات، الالوان الستة موجودة دائماً هنا، وتتابع بالترتيب التقليدي الاتي (الاسود والابيض والازرق والاحمر، والاخضر، والاحمر البرغندي) الاشكال الاربسكية مازالت تمثل الواقع الحي لهذه الاعمال الحرفية .

اذا اعتبرنا بان هذه الظاهرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، والديني، واذا اخذنا بالاعتبار أيضاً، التفاعل بين هذا المضمون، والتأثيرات الخارجية يمكننا ان نقول بان هذه الملابس المدهشة الجمال المطرزة، تعبر في الواقع عن الحساسية الفنية للشعوب المحلية، التي تعبر بهذه الاشكال المطرزة عن علاقتها بالطبيعة المحيطة بها، فهذه الاشكال الهندسية تعبر عن عالم، وعن ثقافة وحيدة النوع ومدهشة، ترتبط ارتباطاً عميقاً بالطبيعة، وبالكون المحيط بهاو فهي تمثل تقلبات الطبيعة المختلفة، الليل والنهار وباقي فصول السنة بالاضافة الى جميع المراحل القمرية .

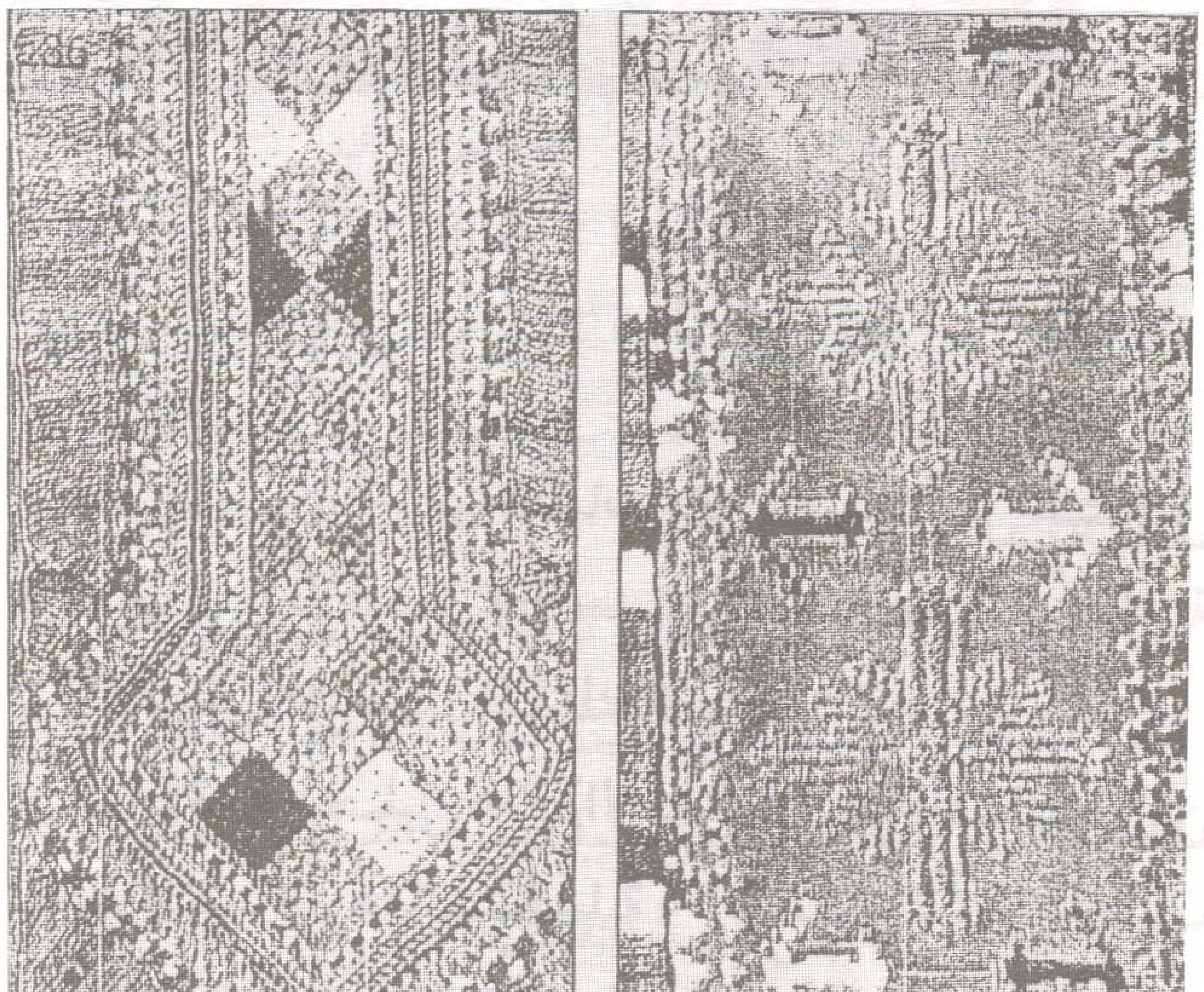
الأشكال الارابسكية الموجودة في التطريز التقليدي في مكران، باشكالها الهندسية المختلفة تعطينا فكرة عن حياة شعوب (مكران) عن عاداتها، عن شجاعة ابنائها، وانسجامهم الكامل مع الطبيعة المحيطة بهم .

الاشكال الأرابيسكية الموجودة في التطريز التقليدي في (مكران) بالوانها الستة المدهشة، تعكس بصورة ممتازة الشعور الديني للمجتمع المحلي، الذي ينعكس في التراث الشعبي، بصورة عامة وفي الشعر بصورة خاصة، كما وان هذه الاشكال المدهشة بالانسجام الكامل فيها بينها تعبر ايضاً عن سر الحياة والموت .



زخرفة من قطعة قماش

زخرفة من قطعة قماش - مكران



فن الزخرفة والعمارة في البحرين

وفاء آل خليفة
مديرة مركز الجسرة للحرفيين، البحرين

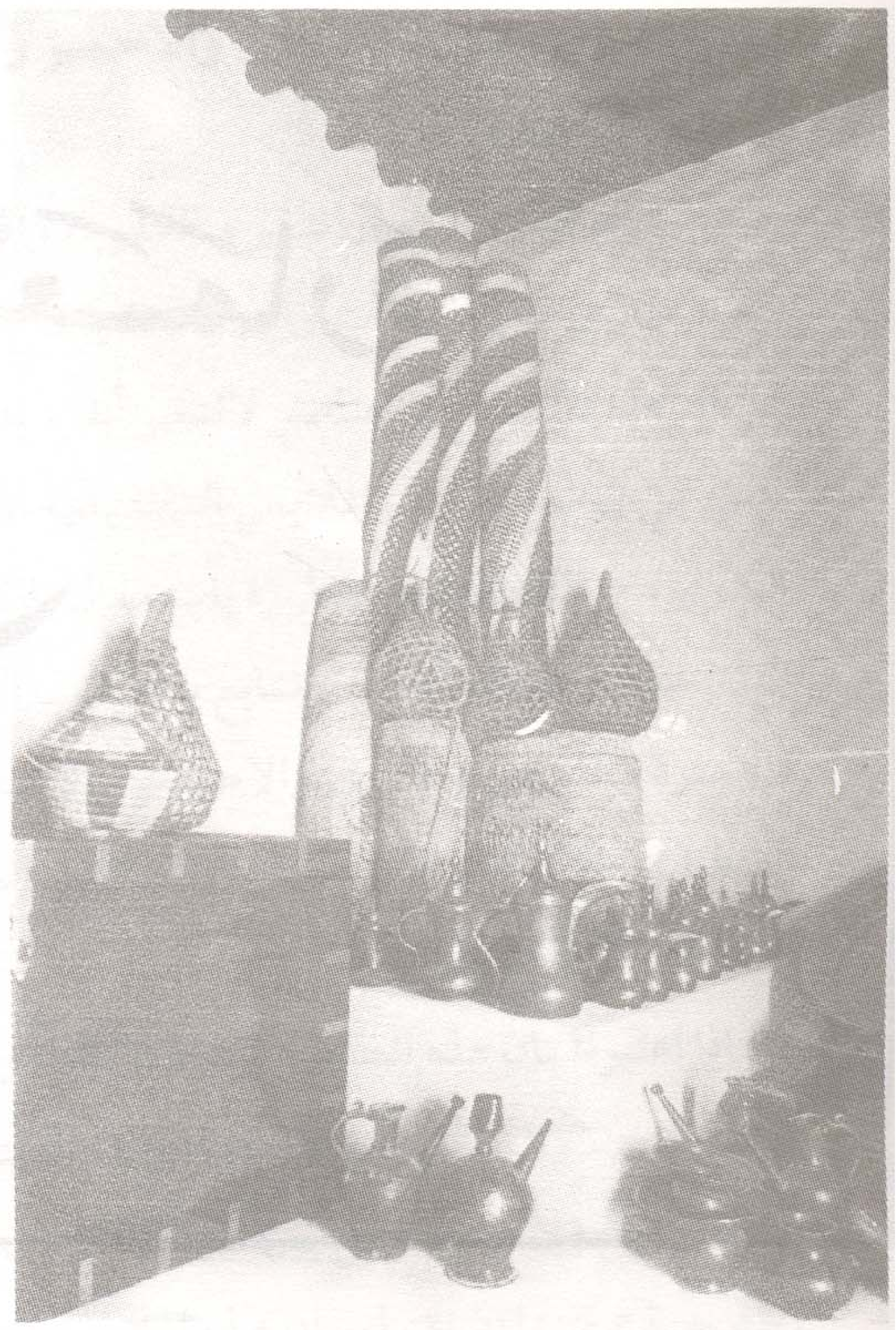
العمارة والزخرفة في البحرين، فن قائم بذاته، والعمارة التقليدية تضم بين جنباتها الكثير من سمات العمارة والزخرفة الاسلامية، كما أنها تجسد الكثير من الملامح السائدة، التي كانت تتوج القصور والمساجد والمنازل في كل حي من أحياء البلاد.

وتتخذ الزخرفة البحرينية الطابع التجريدي، ويلاحظ ذلك في معظم واجهات الدور القديمة، وفي الأسقف، والأبواب، والنوافذ، وغرف الضيوف ويوجد الآن فيما تبقى من الدور التقليدية، والتي تجسد التراث التقليدي في فن العمار، نماذج متعددة من الأبواب، والنوافذ، والاسطوانات الدائرية ذات التيجان الخشبية المزخرفة والمشربيات الخشبية المنقوشة، وألواح الجَص المنقوشة على واجهات الأبواب والنوافذ.

وتتسم هذه الزخرفات جميعها بتقاسيم ذات وحدات متناسقة، كما زينت الأبواب بقطع خشبية منحوتة، تتضح من خلالها مدى المهارة الفائقة، لدى الصانع البحريني، وغالباً ما تحلى هذه الأبواب الضخمة بقطع من النحاس، ذات حلق، تقوم مقام الجرس في المنزل عند زيارة أحد الغرباء أو الضيوف أما الجهة العلوية للباب فكانت تتخذ شكل نصف دائري، أو شكل قوس بغدادي، يزين الجزء العلوي منها، بمختلف النقوش الهندسية، والدائرية، بزجاج ملون يعطي منظراً جميلاً خاصة عند تخلل أشعة الشمس هذا الزجاج وانعكاس ألوانه على مختلف الواجهات بالغرف.

ونلاحظ أن كثير من الأعمال الفنية والزخرفية، تتسم بالدقة والمهارة في الهندسة ذات التقاسيم المضلعة، سواء في الأسقف أو النوافذ، وقد طعم المزخرف البحريني زخارفه، بالزجاج، والمعادن، حيث طوع مادة الخشب بتشكيلات ذات وحدات متناظرة تنسجم مع هذه الخامات.

البحرين بطبيعتها جمالية، ونخيلها، وبحرها مصدر ايحاء لاينضب للفنان المزخرف، والطبيعة البحرينية هي الأساس الذي يستمد منه الفنان تعابيره الزخرفية، حيث يستوحي من



العمارة العربية وأدوات شعبية

النباتات، والأشجار، وظواهر الطبيعة، وحداته الفنية التي يظهرها على الأبواب والجدران.

ولقد مزج الفنانون الزخرفيون بين الفن والحرفة فقد ظهرت فنونهم وزخارفهم على منتجاتهم الحرفية، من منسوجات، وجصيات، وزخارف على الأبواب، كما ظهرت بأبعادها الروحية في المساجد.

ومن أهم عناصر الزخرفة البحرينية، الخطوط التي تكون على شكل أسنان المنشار، والوحدات ذاتُ الأبعاد المترابطة، في السمات والأشرطة الزخرفية، ذات الوحدات المتناظرة، والعقود التي تكون عادة بين الغرف، والأقواس، ومنها القوس الذي يتخذ شكل حدوة الحصان، والقوس الذي يتخذ شكل السيف.

وليست (الزخارف) مجرد ملء الفراغات بهيئات جميلة، ومتناسقة لتستريح لها العين، فحسب، وإنما الزخرفة لغة رمزية، يقرأها الانسان، ويجد فيها حاجاته وجمالياته، وانعكاسات بيئته، فالزخارف الجصية للبيئة المحلية في البحرين، تأثرت بشكل خاص بالزخارف الحصيرية، أو النسيجية المستقاة من زخارف، الآجر القديمة، ولكن التطور الذي نشأ في فن النقش جعل للزخارف الحصيرية، نمطاً خاصاً، لايمكن ربطه بالزخارف الآجرية القديمة، إلا من باب التصميم الشكلي فقط.

ويطلق نقاشو الجص في البحرين، تسميات على الزخارف قد تتشابه مع مسميات الزخارف على الخزف، أو مسميات زخارف الحفر على الخشب، وكانت عادة المسميات مستقاة من البيئة المباشرة المحيطة بالحرفي، ومن هذه المسميات: الوردة، وأصابع العروس، والسلسلة، والموزة، والبذانه، ويمكن تقسيم الزخارف الجصية من حيث النمط التصميمي الى زخارف هندسية، وزخارف نباتية.

ويصعب حصر التنوعات، والأنماط، المستعملة للجداريات، وهذا إن دل على شيء، إنما يدل على الامكانية الابداعية المتاحة للتصميم، والالتزام بالقاعدة أو القانون العمراني.

وبالرغم من التعقيد أو الصعوبة التي يبدو فيها، تشكيل هذه التنوعات الزخرفية، إلا أن تصميمها يسهل تشكيله، ورسمه لكونه يعتمد على عناصر أساسية تجمع بين جماليات الزخارف، وبساطة تقنية التنفيذ.

وقد طرأت تغيرات على العمارة البحرينية، أمام المد الحضاري المتسم بالتغيير، في كل شيء لمجتمعنا المعاصر، إذ أنه لايخفى على أحد ماأصاب العالم بأسره خلال القرن العشرين، من عوامل التغير مما أثر بصورة أو بأخرى في قلب الموازين رأساً على عقب.

والمعروف أن من أهم المتغيرات التي شهدها العالم تغيرات ديموغرافية، واجتماعية، واقتصادية، وتطورات في الحقل التكنولوجي، وبالرجوع الى النمط المعماري التقليدي البحريني، يتضح لنا مدى انعكاس الوضع العمراني

والاجتماعي والاقتصادي على أساليب البناء والتشييد في وقتنا الحاضر.

وقد حفلت مدن المنامة والمحرق، وبعض قرى البحرين، بعشرات من الأحياء القيمة، ذات العمارة التقليدية، وكان الطابع السائد في نمط العمارة، قبل قرن من الزمن، هو ضخامة البناء، وعلوه المتسق الحصين، وشدة السمك في جدرانه.

كما يتضح تأثر العمارة التقليدية تأثراً كبيراً بسمات الفن المعماري الاسلامي، وذلك يبدو واضحاً وجلياً في الأقواس المختلفة الأشكال والتي يتخذ بعضها شكل الهلال، أو حدوة الحصان، أو سلة السيف، كذلك الأعمدة الضخمة التي تتوسط / الليوان/ وهو الفراغ المسقوف من الحوش، وغالباً ما تطل هذه الأعمدة على الفناء الرئيسي، وتكون دائرية الشكل، أو نصف دائرية، اذا ماكانت في واجهة المنزل.

كما صممت البيوت البحرينية، بحيث تلائم البيئة وتغير الظروف المناخية باستمرار، ولهذه الأسباب كانت جدران الغرف يغلب عليها السمك الزائد عن المألوف، كما انها تمسح بطبقة من [الجص] وذلك لكي لاتتأثر بالحرارة، أثناء الحر القائظ أو البرودة وتسرب الأمطار أثناء الشتاء.

كما أن وضع [البادكيير] وهو برج هوائي وتصميمه، وهيئته تسمح بتهوية المنزل، وتجديد هواءه باستمرار إضافة الى ذلك، فإن السلالم والدهاليز بوضعيتها المعهودة هي الأخرى، جاءت متأثرة بفن العمارة الاسلامية، ولأهمية هذه الدهاليز في تحريك التيارات الهوائية، داخل المنزل، ووقاية الغرف من حرارة الشمس اللاهبة في فصل الصيف.

والى جانب ذلك نلاحظ كثرة الغرف في المنزل الواحد، وهذا يفسد مدى الترابط الأسري، الذي ساد المجتمع، والذي كان يغلب عليه الطابع العشائري، قرب الأسرة هو كبير العائلة الذي له الأمر، والنهي، وجرت العادة على أن تعيش العائلة الواحدة، بكل أفرادها تحت منزل واحد، ولذلك برزت الحاجة الى تعدد الغرف، والأجنحة في المنزل الواحد، بحيث يتسع لخمسين فرداً أو أكثر في بعض الأحيان.

أما خامات البناء المستخدمة قديماً، فيشكل الحجر البحري القاعدة الرئيسية في البناء، وهو في الواقع ذو صلابة، ومقاومة شديدة، لعوامل التعرية البيئية، وكان يقوم بجلبه بحارة متخصصون في قوارب خاصة من البحر، ويجلب على هيئة كتل صلبة كبيرة الحجم نسبياً، وكانت الفروش تستخدم كذلك كحواجز، بين الاسطوانات الضخمة، التي لاتحتاج الى منعه وصلابه وتجلب هي الأخرى من البحر.

ومن بين مواد البناء التي كانت تستخدم قديماً [الدنجل] والجذوع، ويشكل هذا النوع من الأخشاب عنصراً رئيسياً في عملية البناء حيث يتم تسقيف المنزل بها، ويجلب الدنجل والبمبو من زنجبار، أما الجذوع فتقطع من سيقان النخيل المتوفرة بكثرة في البلاد.

ويستفاد من (النخلة) استفادة كبيرة في البناء، فانتاجها يدخل في جميع الأدوات التقليدية المستخدمة، في المنزل حيث يدخل في بناء المنازل البحرينية القديمة، جذوع النخلة، وسعفها، وجريدها سواء البيوت المبنية من السعف [البرستي] أو من الحجارة البحرية، والطين، والجص فبيوت السعف، تعتمد بكاملها على منتجات النخلة، حيث تقام جدرانها بسعف النخل، وتربط بالحبال، المستخدمة من أليافها وتسقف كذلك [بالمنقرور] وهو نبات يشبه البوص.

وهناك بعض البيوت الحجرية التي تبنى سقوفها من سعف النخيل نظراً لشدة مقاومتها لعوامل الطقس، وعلى سعف النخيل تقوم صناعات كثيرة تدخل في تجهيز المنزل، فمن السعف الأخضر المصفر، اللين الناعم، ينصع الحصيرة في فرش أرضية المنازل، وقد استخدم بشكل كبير في الماضي، بحيث كانت معظم البيوت البحرينية مفروشة بهذا النوع من الحصى.

ويستخدم الجص في البناء قديماً مثلما يستخدم الاسمنت، في وقتنا الحاضر، وهو مادة (جيرية) يميل لونها الى الأبيض المائل للصفرة، ويحرق في موقع البناء، ثم يدق ويخلط بالماء حتى يكون جاهزاً للبناء والمسح.